

NOT TO BE ISSUED

DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS

ZUR ERLÄUTERUNG DES LEBENS

DER

GRIECHEN UND RÖMER

IN

RELIGION, KUNST UND SITTE.

10831

LEXIKALISCH BEARBEITET

VON

B. ARNOLD, E. ASSMANN, H. BLÜMNER, R. BORRMANN, W. DEECKE, E. FABRICIUS,
A. FLASCH, P. GRÆF, A. HOLM, K. VON JAN, L. JULIUS, G. KAWERAU, J. MATZ,
A. MILCHHÖFER, A. MÜLLER, O. RICHTER, H. VON ROHDEN, L. VON SYBEL,
A. TRENDLENBURG, C. WALDSTEIN, R. WEIL, E. WÖLFFLIN

UND DEM HERAUSGEBER

A. BAUMEISTER.

II. BAND (KADMOS—PYTHAGORAS).
MIT 764 ABBILDUNGEN UND XXXVIII TAFELN.

MÜNCHEN UND LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON B. OLDENBOURG.

1889



CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW DELHI.

Acc. No. 10831

Uncl. 4961

Call No. 731.760938 *Bar*



K

Kadmós. Die schwierige Frage, ob der Ahnherr der Thesaurer phönikischer Abkunft sei, wie sich Herodot (II, 40, IV, 147; V, 57—59) die Griechen selbst annahmen, ist noch immer nicht gelöst. Die stärkste Gegnerschaft ging von G. Müller, Orchom. S. 113 ff. aus. In der neueren Geschichtsschreibung nimmt namentlich E. Curtius die phönikische Kolonisierung und damit phönikische Kultureinflüsse an zahlreichen Orten des europäischen Grächenland als sicher an, gestützt auf den Zusammenhang der Kunst und auf die Mythentbildung, an einem Einwanderer Namens Kadmós glaubt natürlich niemand. — Die in Thesauri einheimische Sage von der Bekämpfung des Drachen durch Kadmós an der Quelle des Ares hat ihre Parallelen in Iosene und Apollons Drachenkampf, sowie in der Sage von Archenoros von Hochzen mit Harmonia seiner den Chariten und Horen ähnlichen Gestalt, Hymn. Apoll. Pyth. 17, Tochter des Ares und der Aphrodite bei Hes. Th. 937, erinnert durch die Teilnahme der Götter an die des Poseidon auf der Thule.

Darstellungen der Kadmósage auf Kunstwerken sind selten. Bei den Äthen wird nur erwähnt ein Gemälde, Kadmós und Europa, von Antiphilos, und ein andres, Kadmós u. Europa, Kinnelogenos II, 248, 299. Eine Statue des Kadmós von dem Sohne des Praxiteles ist fraglich (s. oben I, 392). Außer mehreren Kleinmen, wo der Drachenkampf ganz einfach

erscheint, gibt es vorzüglich einige Vasenbilder späterer Zeit, welche diese Scene reichlich ausgeschmückt darstellten und auf größere Originalkompositionen hinweisen: eins bei Müller, G. M. 98, 395, ein andres mit ganz gleichen Motiven hier nach Millingen, Fiedmon. I, 27, Abb. 822. Kadmós und der Drache selbst sind auf dieser in Neapel befindlichen, beschrifteten von Aestias gemalten Vase und der andern in ganz gleicher Haltung gemalt: der Drache unter dem Stein gehüllt, schert Götter und Göttergebilde hervor tauchend, hat sich gleich einer Natter in Windungen aufgeschlängelt, um im Sprunge gegen seinen Angreifer emporzuschwellen; er ist bärtig und zeigt eine pfaffenartig gebildete Zunge. Kadmós (ΚΑΔΜΟΣ), jugendlich und langgelockt, ist nackt bis auf die den Rücken bedeckende gestickte und mit Würfeln verzierte Chlamys, er trägt den libotischen Helm (κνέ) Βοιωτικός und Schutzhelmschale. In der Linken hält er zwei Speere und das Schwert mit der Schilde, in der hoch geschwungenen Rechten den Stein, mit welchem er dem Tiere den Kopf verschmettern wird, in Übereinstimmung mit der poetischen Schilderung der Begegnung bei Eurip. Phoen. 641 ff. (666, ἀνυμνῶν) und Hellanikos, ein Schwert gebrauchte er nach Pherekydes (s. Schol. Eur. I c.), beides nach Ovid Met. III, 60 ff. Das vor ihm liegende Wassergefäß, welches er auf der andern Vase statt der Waffen noch in der Hand trägt, deutet darauf hin, daß der Drache

bei dem Versuche die Welt zu schöpfen aus der Quelle der Ares erschien. Während nun aber die Mithraschen Ares an beiden Seiten der Szena bekleidet. Frauen (Opferkriegerinnen) und in der oberen Reihe die Hellenen von Herakles, Aphrodite, Pan und einem Satyr zeigt, sehen wir hier als schützenden Heiligtum des Heiligtums Aithon (AITHON) mit Helm und Agis, jedoch unterhalb derselben einen langen Mantel um den Fähr geschlungen darstellen, wie er sich ruhig auf

und weitläufig, auch ziemlich modern, sondern mit weit großem Scepter, in der Mitte aber noch eine weibliche Figur mit hellem Kopfschmuck, welche als die Quellengöttin (KYNNAIA) bezeichnet ist. Zwischen beiden zeigt sich nämlich ein Teil der Sarmatiden mit goldenem Schmuck, den frühen Mithras bezeichnend.

Eintrunkischer Spiel von ungewöhnlicher Größe (Mon. Inst. VI, 23, 2; vgl. Annal. 1859 p. 116 ff.) weicht von dieser Darstellung nicht bloß durch die Schwere



12 Kadmos erschlägt den Drachen (Zu Seite 770)

die Lanze ansetzt und mit weicher Hand hat zum Kampfe geht, auch mit der Lanze. Zur Rechten, und dem Drachen sich bekümmert, sitzt, anschließend beinahe, wie Orontes (Orontes) und 1, die Personifikation der Zeit zu gründenden Staat (Staat) im falkenähnlichen Chiton mit Überschlagen, das Haupt verdeckt, mit nur einer schalenverzierten Mauerkrone wie die Stadtgöttinnen der antiken Welt. In gleicher Höhe, aber der Hauptumkleidung wegen nur als Halbgötter, erscheinen Hades der Fähr (Fähr) (Fähr) (Fähr), als

wenn Kadmos angreift, sondern auch darin ab, daß der Drache einen Gefährten erfaßt und so unwunden hat, wie den Antichronos (s. oben S. 113) Antichronos, während ein anderer Kämpfer ihm die Lanze schon durch den Leib gerammt hat. Diese Wendung stimmt z. B. mit Apollod. III, 2, 4; Ovid. Met. III, 48 ff.

Ein Bruchstück, jetzt in Berlin, welches den Drachenkampf im Rahmen zahlreicher Götter, der Harmonie und der Personifikation von Thesen darstellt, ist abgebildet und besprochen von Welcker, Alte Denkm. III, 35 ff. Über ein andres hierher zu beziehendes Bild. Petersen, Gemälde von 1840 Taf. V s. Arch.

24g. 1871 S. 35 ff. Auf die Hochzeit mit Harmonia bezog man irrtümlich ein Sarkophagrelief bei Zoega, Muscatil. 2, welches vielmehr die Fesselung des Aras und der Aphrodite darstellt (vgl. oben S. 119). Bei

Kaimos. Über diesen ganz eigenwilligen Gott der Götzenerei oder des rechten Augenblicks hat F. Curtius, Arch. Ztg. 1875 S. 1—8 genauer gehandelt, aus dessen Aufsatz wir folgendes entnehmen. Die Griechen unterschieden von dem allgemeinen Zeitbegriffe (χρόνος) von alters her jenen den entscheidenden Moment (καῖμος). Hesiod. Opp.

colub. in allen Geschäften des Lebens und Verkehrs sei er notwendig wie dieser. Ähnlich wie den ebenfalls von Hermes angeführten Hypnos s. Art. gestaltete man diesen Dämon kein Geringerer als Erychthon in einer lockenbewehrten Krone, die im Vorhof eines Tempels zu Sikyon stand und später nach Konstantinopel versetzt wurde. Aus verschiedenen späteren Beschreibungen (s. unten) läßt sich entnehmen, daß der Kaimos ihr als einen flüchtig dahinziehenden Jüngling bildete, vorgemittelt im Laufe und mit dem Flügel des Hermes an den Fäßen.



823 Der glücklichste Moment.

634 μέγα καίματος καὶ δ' ἐπὶ καὶ ἀπὸ τοῦ αἵματος. Im von Chios dichtete einen Hymnos auf Kaimos als den jüngsten Sohn des Zeus. Dieser ist ihm nach keineswegs erst eine späte allegorische Abstraktion, sondern nach manchen Spuren vielmehr in der griechischen Ringschule zu Hause und wurzelt im Hermes ἐρμηνεύς, neben dem er in Olympia einen Altar hatte (Paus. V, 14, 7). Ein tiefstes Gegenwärt. das Erfassen des rechten Momentes im Wettkampf hat hier seinen Platz, daher er auch häufig in Pindars Siegesliedern erwähnt wird (Vgl. die Wendungen ἐκκαίνεαι und ἀρετὰς τὸν καῖμον und καὶ καὶ πρὸς καῖμον). Kaimos verhält sich zum Hermes wie Nike zur Athene. Bei Amsot. Ep. XII, 6 sagt er selbst: Mercurius quia fortunare adest tibi ego quum

aus lange Haupthaar tie) nach vorn herab, hinten war der Kopf zwar nicht kahl, hatte aber nur kurzes, nicht gewöhntes Haar. In den Händen trug er die Wage und das Schermesser. Ungefähr in dieser Haltung erscheint er auf einer Trümmer, die Wage in der Rechten, die Linke zurückgestreckt, vorwärts eilend auf der scharfen Kante eines Steinernders, also mit Symbolen, die ursprünglich dem Gotte des Verkehrs und Marktes eignen.

Ein Relief in Turin (Abb. 823, nach der Photographie in Arch. Ztg. 1875 Taf. I oben) aus spät-römischer Zeit, aber unzweifelhaft echt wegen der dramatischen Lebendigkeit der Figur und der in Einzelheiten steckenden Detailsamen zeigt den Kaimos als bartlosen Jüngling, vorn mit Lockenhaar,

aber nicht am Schalel, mit beiden Füßen ellig vortretend, dabei aber zugleich mit Vorsicht gehend, denn er hält mit der Linken die Wage, und zwar mit der Schürfe des Schirmmessers (el $\epsilon\sigma\phi\iota$ d. h. die Anweisung des Sprichworts, das schon bei Homer K. 173 vorkommt, denn das Halbrund unter dem Wagebalken ist wirklich nichts anderes als ein Schirmmesser (vgl. oben S. 483 mit Abb. 288). Den Finger der rechten Hand drückt er auf die Schale der Wage und schüttert durch den Ausdruck des Hinweg, sehen H. 1: $\tau\omega\rho\epsilon\ \epsilon\phi\epsilon\ \lambda\alpha\upsilon\delta\epsilon\ \epsilon\sigma\chi\epsilon\upsilon\sigma\alpha\iota$ er gibt thatsächlich

Alte hinter ihm, der die gleiche Zeit verpaßt hat, vorgehens nach die Linke angestreckt und will die Rechten sich unwillig in den Hart stellen. Hinter letzterem steht die Frau (procurator), das transende Weib, ebenfalls von Akyon (vgl. XI erwahnt). Auf der Gegenseite, wo der eben verschritten ist, wird die Darstellung durch das Bild der Vorsicht (procurator) ergänzt zu denken sein. Man sieht, wie die einfach schone Figur des Lyones durch planig Allegorisierung allmählich entartet ist.

Wie gehen hierzu noch nach der Bedeutung von



824. Die Frau des Katen (Abb. 288).

der Ausschlag, es kommt die Verwerfung der Hände hat ihren Grund im Ausdruck, er ist wie Zeus $\tau\omega\rho\epsilon\ \epsilon\lambda\epsilon\upsilon\theta\epsilon\iota\sigma\iota$. Ein auf der Akropolis von Athen gefundenes genau stimmendes Fragment bestätigt, daß die Darstellung aus griechischer Kunst sehr Zeit stammt.

Um der Bedeutung der Sache willen schillern wir hieran noch ein solches Relief aus Tarent bei Venusia (Abb. 824, ebenfalls nach Arch. Ztg. n. a. 11. Taf. 1 unten), welches eine ganze Gruppe bietet und den Katen als Mittelpunkt. Nicht mehr nackt, sondern in kurzen Schurz, auf gelblichen Rädern gehend, hat er in der Linken die Wage, in der Rechten ein Schirmmesser. Ein junger Mann vor ihm greift eben in seine volle Leuchte, während der hinterge

Benachbart Arch. Ztg. 1861 n. 11 ff. alle Handstellen über des Lyones Statue, weil sie sehr reich, desto klar und wenig zugehörig sind. Antik. Plastik. 4, 273. Proskopion.

α. Ὀρεόων οὐ κλάστος; β. Σικανόων οὐ Οὐρεόων; γ. τίς; β. Ἀφροδίτης; α. σὺ δὲ τίς; β. Κίρως ὁ παλαιὸς ἀφροδίτης.

α. Τίς δὲ τὸ ἄλλο βέβαιον; β. αὐτὸ τρυφῶν; α. τίς δὲ τρυφῶν;

ποσὸν ἔχει δαγμῶν; β. πῶς αὐτὸν; α. χίρως δὲ δεξιτερῇ τὴν ἄρσιν εὐρεῖν; β. ἀφροδίτης δὲ γυναι.

α. ἀφροδίτης πῶς; γυναικὸς τρυφῶν;

α. ἡ δὲ γυναι τίς καὶ ὅπως; β. οὐρανὸν ἀντιλαμβάνει; α. ὡς Δία, τρυφῶν δὲ τίς τρυφῶν; πῶς;

schiefelien war Kalamis wahrscheinlich auch noch Tarent in 811ten Olymp. Kalamis war also auf allen Gebieten der Darstellung und des Feinbild zu Hause, fertigte sowohl kolossale Statuen, wie auch die kleinsten dekorativen Arbeiten in seinen zwei berühmten Stillenleichen.

Von all diesen Werken ist uns nichts erhalten, nur seinen Heros Kriophoros haben wir auf einer Münze von Tarenta Müller-Windeler, Denkm. d. alt. Kunst II, XXIX N. 324a, dargestellt, und hierdurch hätten wir denselben vielleicht auch auf dem Fragment eines Altars aus Athen (Abb. 825, 826, nach Ann. Inst. 1869 t. K) erkennen, freilich in freier Nachbildung und für die Fortführung des Reliefs ungeeignet. Nach dessen Monnimenten stand der hässig gelächelte Gott in altertümlich gebundener Weise nackt da, die Chlamys bedeckte nur die linke Schulter und den linken Arm und trug auf dem Rücken einen Wülsler, während die linke zugleich das Kerykelon hielt. Trotz der abnormen Befangenheit in der Haltung und Körper sowohl wie Kopf und Gewand selber, fels und mit Verständnis durchgebildet, Eigenes hatten, die meisten Künstler nach der literarischen Überlieferung gegenüber der älteren Kunst besonders eigen waren.

Cicero (Bentus 18, 70) bezeichnet die Bildwerke des Kalamis als *duces illi quidem, sed laevi mollesque quasi Ciceroni*, und Quintilian (XII, 10, 7) findet ein wenig streng, als die des Kallon und Hegias (vgl. oben S. 322 u. 323). Plinius (a. a. O.) lobt die Vorzüglichkeit der Werke des Meisters, und demnach wird Praxiteles noch mehr Zugewandener von eigener Hand darauf, nimmt Kalamis, vorzüglich in der Bildung der Hosen, nicht für unfähig bei der menschlichen Gestalt gehalten worden. Gleich darauf aber sagt derselbe Autor (ibid.), *sed ab illo in communem effugio inferior. Alimant molles aut molles*. Mag nun nun die Stelle missgefallen, aber damit er nicht bei der Darstellung der Menschen (in der That schwerlich ein sein schuldig, so konnte ich seine Meinung, die niemand selber gehalten haben würde, oder, von der es keine hervorragende Darstellung gibt, das eine scheint daraus mit Sicherheit hervorzugehen, dass seine Darstellungen von Frauen bedeutender waren, als solche von Männern. Höchstwahrscheinlich war sein Agorastilos (Somastra) Lacinia in seinen Elagie, 6 erst das Bild einer blauen Frauenschönheit zuzurechnen aus den Schönheiten vornehmender berühmter Bildwerke, der Lemnischen Athena und der Amazonen des Phidias, des knidischen Aphrodite des Praxiteles, der Aphrodite in den Gärten des Alkibiades und der Somastra des Kalamis. Während er aber den vorgerühmten Werken nur einzelne Teile entlehnt, entlehnt er der Somastra den vollständigen Gesamteindruck. Somastra und Kalamis mögen als mit verschiedener Zuchtigkeit schmücken; und das

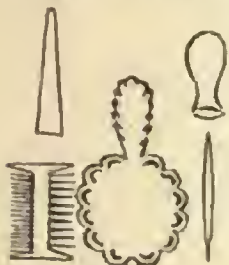
elbste und unbewusste Nachbild sei als das thürge, nach dem Wohlgeordnete und Ausdrücke der Anwendung nehme man von der Somastra, um dass sie das Haupt unverhüllt haben soll. Diesen Zug helllicher, leuchtender Zuchtigkeit bestätigt auch eine zweite Stelle des Lucian (Hist. literat. III, 3). Sehr interessant wäre es, in der zweiten weiblichen, leider sehr zerstörten Gestalt des oben abgebildeten Altars die Somastra des Kalamis nachweisen zu können. Der Vernein ist von verschiedenen Seiten gemacht worden, doch fehlt bisher der Beweis. Mit dem Urteil des Lucian stimmt das des Dionys von Halikarnass (Joer. c. 3, der Isokrates wegen des Ernstes, der Würde und Erhabenheit mit Polyklet und Phidias, Lykias aber mit Kalamis und Kallimachos wegen der Züchlichkeit und Anmut (*εὐχρηστικότητα* *εὐκατα* *τὴν χάριν*) vergleicht. Braun (Gesch. d. griech. Künstler I, 180) vergleicht das ganze Wesen des Kalamis, das Aufkommen an die lange Geschichte, zum Teil auch harte Form mit der oben Seite, das Weiter schreiten auf dem geringen Rohheit, besonders nach der Seite des Gemüths, mit der andern, treffend mit dem eines Perikles, Franks oder Mino da Fiesole, welche, wie unser Meister, unvollkommene Vorläufer einer hohen Kunststufe waren.

Kallikrates a Parthenon

Kallimachos, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, im Olymp. 90 etwa lebend. Schon oben S. 283 f. lernten wir ihn als den ungehobenen Erfinder der korinthischen Ordnung kennen. Wörtlich zu nehmen haben wir Vitruvs Versicherung nicht, da der korinthische Stil so alt wie die übrigen, mag sich aber so, dass er der in früherer Zeit sehr tief schaltenden Weise Isokrates, theotisch festgestellte Form ganz *topos* *perfectio* *corinthii* *graece* *distulit* *ratiore*. Von den sonstigen Werken des Künstlers kennen wir den goldenen Leuchter mit der immer brennenden Lampe im Erechtheion zu Athen, um den Rauch durch die Decke zu leiten, wählte sich darüber gewissermaßen als Rauchung eine kleine Pallas (Paus. I, 26, 7). Pallas waren eine bräutliche Hera (*νεμεσώμενη* in Plutarch und die Erzväterin tausender Lakadimonen) sein Werk. Ob schon Kunstschmucker werden wir unterstützt durch Dionys von Halikarnass (Joer. c. 3), der ihn seiner Züchlichkeit und Anmut wegen mit Kalamis (a. Art.) zusammenstellt. Plinius (34, 92) sagt: Unter allen Künstlern ist besonders durch seinen Ruhm Kallimachos bekannt, nicht ein Teil der seiner selbst und von einer kein Ende nehmen der Genügsamkeit, weswegen derselbe den Römern (Kallikrates) erhalten hat, bemerkenswert als Beispiel, dass man auch in der Genügsamkeit Maß halten müsse. Derselbe Ruhm, der im guten Sinne künstlich, im schlechten aber verknüpfte bedeutet, findet sich auch bei Vitruv (IV, 1, 10) und

bei Pausanias I, 26, 7), der von ihm sagt, daß er an eigentlicher Kunst hinter den Künstlern ersten Ranges zurückstehe, alle aber an Kunstfertigkeit (dopia) übertriffe. Derselbe Autor schreibt ihm die Erfindung des Bohrens des Marmors zu. Durch diesen kleinteilige, immer wiederholte Durchlöcher hat natürlich der Eindruck seiner Werke, welche dadurch alle Frische und Ursprünglichkeit, sowie, besonders im Vergleich zu denen Schöpfungen eines Phidias oder Polyklet, auch den höheren, idealen Schwung verloren. [I]

Kämme wurden im Altertum teils aus festem Holz, vornehmlich Buchsbaum, teils aus Elfenbein oder Knochen gefertigt, nicht selten auch aus Metall. Die auf uns gekommenen Exemplare sind meist einfach glatt, doch gibt es auch kunstvoll ausgestattete Stücke mit geschweiften oder eingekragten Verzierungen u. dergl. Die Form unterscheidet sich wenig von der



827

heute üblichen, nur pflegt der Griff vielfach halbkreisförmig oder dreieckig gestaltet zu sein. Die zweireihigen Kämme gleichen durchaus den unseren, wie der unter Abb. 827 abgebildete Grabstein mit Totengeräten (nach Gurl, Inscript. T. I p. 10) zeigt, auf dem neben einem Hand-

spiegel und einigen andern nicht deutlich zu bestimmenden Geräten auch ein Kamm mit einer Reihe weiter und einer Reihe enger Zähne abgebildet ist.

[III]

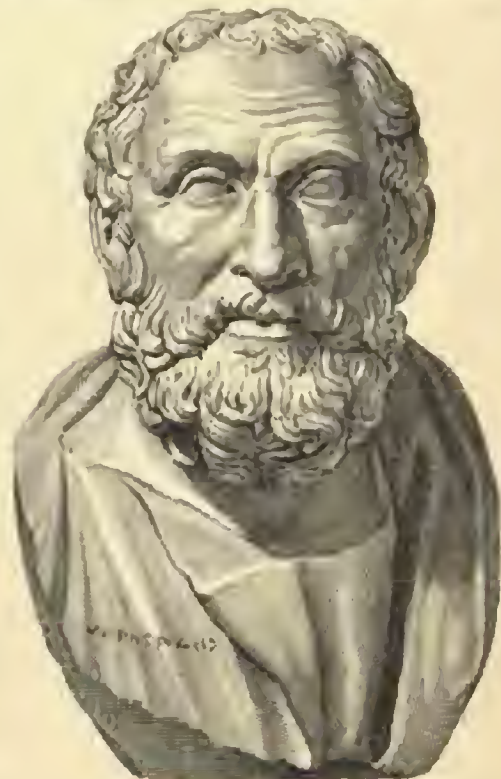
Kandelaber o. Leuchter.

Karnaudes aus Kyrene, das Haupt der jüdischen Akademie, der die griechische Philosophie nach Rom brachte, ist auf einer schönen Büste in Neapel besetzt (Abb. 828, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 19, 1). Das Antlitz ist kräftig und die Stirn durchdringt von Gedankenarbeit; auch seine Stimme soll von gewaltiger Stärke gewesen sein. Cicero betrachtet, wie er Fin. V, 2, 4 erzählt, in Athen mit Ehrfurcht seinen vornehmsten Lehrstuhl. [Bm]

Kathedra o. Sessel.

Kentauren. Ein phantastisches Geschlecht von Dämonen in Wolfsgestalt, nach der Vorstellung der keltischen Zeit, ähnlicher Natur mit den Satyrn, Silenen und Panen. Ob ursprünglich die wunderlichen Wolkengestalten zu ihrer bekannten Doppelgestalt Veranlassung gegeben haben und eine Sprachverwandtschaft mit den indischen Gandharven vorliegt, mag dahingestellt bleiben; ihre auf rauschende Bergwasser bezogene Natur steht fest. Bei Homer heißen sie Berggötter (Cyklopes, welche zottige Trümpfe trugen, die man im unendlichen Griechentum, namentlich im vossareichen Thessalien lokalisierte

Auf religiöse Verehrung, deutet die Sage von der Erziehung Achills durch Chiron, den Bogenschützen und Leberpfeiler, den Kräuterkenner und Arzt, den Weisheitsprediger. Aber für den geistlosen Griechen, namentlich den an Thukyd. Gesetz und Recht gewohnten Athener sind sie gleich dem Giganten eine Personifikation roher Naturkraft, gesetzwider Kunst, gottloser Frevels. Der Weiberraub bei der Hochzeit des Peleus und der darauf folgende Kampf mit den Lapithen, denen sie unterliegen, bildet das immer wiederkehrende Thema in attischen Kunstwerken,



828 Karnaudes Philopon

welche den Sieg griechischer Kultur über Barbaren frevel zu verherrlichen bestimmt sind.

Die Kunstbildung der Kentauren beruht anscheinend nicht wie ihre andern Zwittergestalten auf Entlehnung von außen, sondern ist eine recht geistliche Erfindung; sie ist hervorgegangen aus der ungewohnten (und bei Homer noch unbekannten) Erscheinung eines Hirtenvolkes. Pferd und Mensch sind zusammen gewachsen. In der älteren Zeit begnügten sich nun die Künstler meistens, an den vollständigen Menschen teils hinten, wie ein Anhängsel, in Pferdehinteren anzusetzen, so daß also die Vorderfüße menschlich, die hinteren die des Pferdes waren, wie auch Paus. V, 13, 7 von einer Darstellung am Kien des Kypselos angibt. Diese unbedingte Zusammensetzung mit

dem langgestreckten Pferdehals schon sehr nahestehend auf zahlreichen Vasenbildern und etruskischen Inschriften, wo öfters von den Kentauren jene unorganische Verbindung durch ein übergegangenes Ge-
wand verdeckt ist. S. auch die Figur dieses unter *Phobos*. Arch. Ztg. 1854 Taf. 10, Salmann, Nörm-
golds Gemäldepl. 39, Wieseler, Denkm. II, 591 592. Häufig werden sogar an die vorderen Menschenbeine wieder Pferdefüße gesetzt. Annal. 1863 tav. 17. Da
nächst finden sich aber auch schon auf dem alten
Prism von Assos oben S. 327 Abb. 339, die Vorder-
beine des Pferdes, welche allmählich zur Regel wird
den während nur noch Clauen abgegrenzt, als
Auszeichnung Menschenbeine und damit schon voll-
ständig menschlichen Vorderleib bildet. In Malen
sind die Gesichtsfornen meist einmündend
doch meist hässlich, zuweilen verunstaltet durch kno-
lige Nasen, beugen sich hängen und stützen waffen-
weise. Vgl. Herakles bei Phobos S. 659 Abb. 794.
Häufiger Gesicht folgt immer Clauen, wenn
er mit Namen auftritt z. B. Arch. Ztg. 1876 Taf. 17,
wo ihn von Herakles der junge Herakles zur Furchung
überzeugt wird; vgl. auch Art. *Phobos*.

Seine mehr organische Verbindung des Pferde-
kopfes mit dem Obertheil des Menschen vollzog sich
allmählich und ward zu künstlerischer Vervollendung
geführt durch Phobos in den Kentaurengruppen an
den Metopen des Parthenon & unter Parthenon-
en, welche die unvergleichliche Nachbild für alle Zeit
gewissen sind. Die Horstliche Natur ist auch hier
durch spärliche Clauen und die gekrümmten Gesichts-
züge, durch behaarte Brust und ungebändigtes Tier-
fell gesungen angedeutet, aber dabei möglichst im
Falle gemildert und dem höchsten Ausdruck gewal-
tiger Doppelskraft entgegensteht. Herakles schuf Alke-
manes die Kentaurenkämpfe an Stiel des olympi-
schen Zerstörers, eine andre auf dem Prisma von
Polignum. Auguste Vasenbilder sind häufig: z. B. ein
dort, Gruech u. 1861 Vasenb. zu Taf. 36, wo der
Kampf im Palaste des Patroklos selber vor sich
geht. Die Kentauren kämpfen ihrer Natur gemäß
allzeit nicht mit Waffen, sondern mit den gewaltigen
Fäusten, den Gegner packend und erschreckend oder
zu Boden drückend, dann auch mit Fuchtschwänzen
dreinschlagend oder in den hochgehobenen Händen
Stein schleudernd. Der gewaltige Körperbau, wobei
die eine geradte Fing in den Armen halten, die
Richtung des Doppelkörpers gegenüber einem über-
liegenden Fels, ihre malerische Kampfstellung gehört
zu den schönsten Kompositionen der alten Plastik.
Ein großes Vasenbild Mon. Ital. VI, 38. Den Fort-
schritt zum Linsichen und Gemachten, welches in
der alexandrinischen Zeit in aller Kunst so stark
an sich griff, beschreibt das berühmte Gemälde des
Zeuxis, eine Kentaurenfamilie darstellend, wobei die
Kentaurenmutter zwei Junge säugt. In der Be-

scheidung des Bildes bemerkt der alte Kentauren-
fmann (Zeux. 1 ff.) über das Aussehen der Halb-
tiere. Den Mann bildete er von erschreckendem
und ganz wilden Aussehen, mit unheiligen, stolzen
Haupthaare, fast ganz schwarz nicht nur am Kopf-
körper, sondern auch an dem menschlichen Theil,
mit hoch gehobenen Schultern und einem Halse,
der zwar niedrig aber doch wild ist, wie der eines
Waldkauzwebers und doch ungelohnt. Dieser Auf-
fassung ganz entgegen gesetzt zeigt er uns in der
Kentauren, so weit als Bild war, die schönste Bil-
dung, wie sie sich namentlich bei den Thessalischen
noch abgebildet und unter römischen Römern findet.
dieser ist die oben Halte, das eigentliche Wohl-
dauern schon bis auf die Ohren über allein
und edelhaft gebildet. Die Verbindung und Ver-
kämpfung der Leiden, wo die Rufe mit dem Worts-
einmündigkeit verbunden ist, bilden eine
sanfter, sehr wegschreitend Oberarm, und durch
die allmähliche Verwandlung wird das Auge ganz
unverändert von dem Thier in das andere übergeführt.
Die junge Bein aber erscheint bei dem Kentauren
im Ausdrucks gleichwohl wild und trotz ihrer Wohl-
heit schon hühnlich; und wie diese zu bewundern
ist, so auch endlich, daß sie ganz nach Kinderart
nach dem jungen Löwen empfinden, indem sie
sich an die Mutterbrust halten und sich eng
an die Mutter anschließen. Übersetzung Bruns-
Kunstgesch. II, 79. Eine anathemische Vorstellung
von dem Charakter dieser Mabel Miten sie viel
lehrt aus dem großen Mosaik Mardoch (abg.)
unter Mosaisk. Entdecken während die gesamte
Kentauren auch noch auf Sarkophagen und Gem-
men erhalten sind. Vergleiche bei Heydenreich, Halle-
sches Wochenschrift 1882 S. 12 ff. Die so-
bald als dieser Bilder beginnt auch die schillernde
Plastik. Imago II, 8.

Der Eintritt der Kentauren in die dionysischen
Kulte, welcher in der alexandrinischen Epoche er-
folgte, soll zu neuen Kentauren und Kentauren
Anlaß. Nicht leicht daß sie sehr häufig Bäume
Wagen als Carpannen, sie tragen auch Symphien
(Plin. 46, 39), vielleicht als Kentauren, sie werden von
Menschen als Reiter zu wildem Lärm, immer
ein sehr schweres, ganzes, das Wandern in einer
Abhandlung, die werden in hell alexandrinischer
Entstehung von dem Kentauren, der ihnen auf
den Rücken sitzt, gerückt, gebissen und gepöbel.
Vgl. namentlich den jugendlichen Kentauren des
Kriton oben Abb. 352 S. 127, dem der Kopf wahr-
scheinlich abgebrochen ist; ähnlich das Gemälde
Mus. Borl. XII, 49. Wieseler, Denkm. II, 591. Ein

Kophsalotos. 1. Der ältere, Bildhauer von
Alten, wahrscheinlich des Perikles Vater. Er ist
ausschließlich als Vorkämpfer bekannt. Wir sind
so glücklich, die Kopfe eines seiner Werke zu

kennt man, in der früher im Louvrelong mit dem Bacchus-
 kulte genannte Marmorgruppe der Gipsabgüsse in
 München. Abb. 228 zeigt uns dieselbe nach der
 Photographie des richtig re-
 staurierten Gipsabgusses des
 Berliner Museums. Sie stellt
 in Wahrheit Eirene mit dem
 Kinde (der Frieden mit dem
 Reichthum), welche Gruppe
 Paumotu 1, 8, 2 und 3X, 16, 2
 erwähnt. Auf Grundlage stu-
 diöser Mienen hält Eirene in
 der Rechten in der er-
 hebenden Rechten ein langes
 Scepter, der Phidoknabe in
 dem linken Arm statt der im
 Original fehlenden Kindchen
 ein Füllhorn, das Symbol des
 Reichthums. Der Kopf des
 Kindes ist alt, aber nicht
 eingetauscht. Namentlich ist im
 Phidoknabe eine Wiederholung des
 Typus des Kindes mit dem
 Kopfe, ebenfalls in Marmor
 gearbeitet, gefunden worden,
 welches aus einer vollkommenen
 Vervielfältigung unserer An-
 schauung bietet. Pold. Mit. d.
 arch. Inst. 1881. Teil 18.
 Die ganze Darstellung läßt
 den Künstler deutlich als auf
 dem Übergange von der ersten
 zu zweiten Hälfte der attischen
 Kunst stehend erscheinend
 und die Stellung und Ver-
 wandlung gemessen nur noch
 bestimmt an die Bildwerke
 des Parthenon an die Kunst
 des Phidias. Dagegen führt
 die Betrachtung des Ausdruckes,
 die sanfte Neigung des Kopfes,
 die sanft Trümmersche des
 Blickes, überhaupt ein Vor-
 wagen der Empfindung im
 Gegensatz zu energischer Ein-
 schaltbarkeit auf die jüngere
 attische Schule des Praxiteles
 hin. (Braun). Wahrscheinlich
 wurde das Werk des Kephiso-
 tes verfertigt dadurch, daß
 eben der Schlacht bei Leutras
 (375 v. Chr.) in Athen für die
 Friedensgötter regelmäßig
 Opfer und bestimmter Kultus
 eingeführt wurden. Der Ge-
 danke, den Frieden, den Reich-

thum, als Pfleger des Friedens darzustellen, war
 für den Künstler ein ebenso natürliches, wie bei
 manchen nicht auf das Sinnige, als auf das rein



Abb. 228. Eirene mit dem Kinde (der Frieden mit dem Reichthum).

Geistige gerichteten Streben dankbarer. Das Original unserer Gruppe hatte Kephisodotos nicht in Marmor, sondern in Bronze gegossen. Der Kopf der Münchner Gruppe versuchte zwar sein Vorbild in Marmor zu überbieten, doch lassen einzelne Partien, besonders das Haar und zum Theil das Gewand, immer noch deutlich das Bronzeoriginal erkennen. Der Kopf des Fragmentes aus dem Piräus hat diesem Versuch nicht einmal genügt, sondern einfach ohne Rücksicht auf das Material vom Vorbild kopiert. Vgl. Hermann, Über die sog. Lemnia, München 1897.

II Der jüngere, Bildhauer von Athen, Sohn des Praxiteles. Derselbe arbeitete vielfach gemeinsam mit seinem Bruder Timarchos. Leider kennen wir von ihren Werken nur die Namen. Plinius (XXXV, 26) nennt Kephisodotos „Sohn und Erben der Kunst des Praxiteles“. Inwiefern er gerade Erbe der Kunst seines Vaters gewesen, können wir freilich nicht ahnen, als erwiesen. Plinius berichtet nämlich z. B. II, 30 von einem berühmten Symplesma vieler Gruppe in einander verschlungener Figuren zu Pausanias von der Hand unseres Künstlers, um welchen die Finger sich vielmehr in den Körper als in den Marmor zu drücken scheinen: *idigit corpora certum quam marmori impressas*. Früher hat man das Original dieses Werkes in der berühmten Florentiner Klugegruppe erkennen wollen, die Beschreibung des Plinius, welche wir viele derselben offenbar einem Epigramm entnommen ist, deutet aber offenbar auf ein ähnlich jüngeres Werk hin, so daß wir etwa an die sehr häufig wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaproditen ringenden Satyr oder ähnlichen denken müssen. Trifft diese Vermutung das Richtige, so schließt die mehr auf das Sinnliche, was noch keineswegs das Kunsthe ausschließt, gerichtete Wesen des Vaters beim Sohne wenigstens in diesem Werke die reinen Figuren, Weltkräften getrieben worden zu sein.

Kinderspiele. Die Kinderspiele der Griechen, welche größtentheils auch bei den Römern gebräuchlich waren, sind nicht minder stark und mannigfaltig, als die der heutigen Jugend, und steht darunter, wiewohl so stark sind wir die Menschheit überhaupt, spielen unsere europäischen Kinder ganz auf die gleiche Weise, wie einst die kleinen Athener und Römer. Wir können hier nur ganz im allgemeinen auf den sehr umfangreichen Gegenstand, der eine ausführliche Abhandlung, keineswegs genügt, und der beschreibende Nachvollzug in dem Buche von Roux de Pouillyers, Les jeux des anciens (Paris 1869) erfahren hat, eingehen. Indem wir wesentlich die auf Denkmälern nachweisbaren Kinderspiele hervorheben, und teilen zu diesem Zwecke die Spiele ein 1. in solche, bei denen die Kinder für sich allein, ohne Kameraden, spielen, und 2. solche, bei denen mehrere Kinder untereinander spielen, und zwar a) mit

Spielzeug oder besonderen Geräten, und b) ohne solches.

1. Unter den selbstbeschäftigungsspielen der Kinder nehmen auch im Alterthum die Puppen (*kôpoi*) eine sehr wichtige Stelle ein. Dieselben spielen aus Wachs oder aus Thon gefertigt und die Fabrication



Ein Kephisodotos Kinderspielzeug.

derselben (die *kôpoi*) war ein sehr verbreiteter und volkstümlicher Berufsweig. Unter den uns erhaltenen zahllosen Terrakottfiguren müssen wir mancher so als Spielzeug für Kinder gedeutet haben, mit Bestimmtheit können wir es nur sagen von den in verschiedenen Exemplaren auf uns gekommenen Puppen mit beweglichen Gliedern, wie Abb. 580 (aus Anthol. de Bosph. Cramer, pl. 71, 2. Wo

nicht least noch war das Spielen mit Puppen mehr bei den Mädchen üblich, als bei den Knaben; jenseits suchten sich auch Kinder für dasselben, welche die, wie uns verschiedene Wandmalerfragmente der griechischen Antiklogie zeigen, selbst den Puppen selbst und andern Spielzeug vor ihrer Verheiratung in irgend einem Tempel wollten. Dagegen spielten die Knaben besonders gern mit kleinen Wagen, welche wir sehr häufig mit Vasen bildern dargestellt sehen, wie z. B. in Abb. 811 (nach El. v. 1867, II, 26), wo ein zweifelhaftes Wägelchen als Spielzeug deutlich häufig tritt an seine Stelle aber auch ein bloßes, in einer Gabel laufendes und an einer Felswand gezogenes Rad in Scheitelform. Die namentlich in der rötlichen — Technik nicht seltenen Darstellungen solcher Kinder spiele finden sich meist auf nicht bleiernen, sondern Tonen, und es liegt sehr nahe anzunehmen, daß diese Gefäße selbst eben auch zum Spielen für die Kinder, zum Kochen u. dergl., bestimmt waren. So sehen wir auch in dem hier abgebildeten Vasen bildchen den Knaben einen solchen kleinen Krug in der Hand halten; vgl. auch unten Abb. 832. —

lassen erhalten (Arch. Ztg. 1867, S. 126), welcher Spiel aus literarisch nicht bezeugt ist. — Zur Selbstbeschäftigung diente auch das Ballspiel, doch war



831 Spiel mit einem Schildeisen.



832 Wägelchen

Das Stockkampfspiel (σάκος πρῶτον) wird als Kinderspiel erwähnt (vgl. Plat. Agesil. 25), hat sich aber auf Darstellungen bisher noch nicht gefunden, dafür hat sich eine Darstellung des Draehen-Spielen



833 Reiter (Zu Seite 181)

dasselbe, wie wir im betreffenden Artikel gesehen haben, noch viel leichter beim Zusammenstoßen

mehreren Personen — Ausserordentlich verbreitet bei den Kindern war das Schlagen des Ruchens (ερποχός) mit einem Stabe (κάρη, *clavicula*), und wir finden dies Spiel auf Denkmälern (hier oben) häufig dargestellt (vgl. Abb. 833, nach El. cernuschi I, 15). Doch galt bei den Römern die Beschäftigung mit dem *Graculus brevis* (vgl. Non. carm. III, 21, 37) als nicht würdig eines herangewachsenen Knaben und als Zeichen der Weichlichkeit, und daß es auch in Griechenland ähnlich war, darf man daraus schließen, daß wenn wir auf Vasenbildern dem Jünglingsalter nahe Knaben mit solchen Rellen beschäftigt sehen, die Hindeutung auf pädernatische Beziehungen (wurz. H. der Hahn, welchen der Knabe



Abb. 833. Knabe mit Vogel.

in Abb. 833 in der linken Hand trägt) schon wohl auch das Treffen des Kindes mit dem Knaben der Allertiere bekannt und wird häufig erwähnt, scheint aber auf Denkmälern bisher noch nicht nachgewiesen zu sein. Sehr häufig ist dagegen auf Abbildungen das Spielen mit Tieren aller Art, mit Hunden oder Ziegenböcken, welche bald als Reispferde benutzt, bald vor einem kleinen Wagen gespannt werden, ferner mit allerlei zierlichen Vögeln, mit Käfern, Schildkröten u. a. m. Daß dabei die heute im Süden bei Kindern wie bei Erwachsenen so unangenehm auffallende Tierquälerei auch schon im Altertum nicht ungewöhnlich war, kann uns die Behandlung zeigen, welche in Abb. 812 nach Millingen, Plin. de vom. pl. 44 die arme Schildkröte zu teil geworden hat. — Des beliebtesten Spieles der Schandkel gedachten wir im betreffenden Artikel, hier geben wir unter Abb. 834 nach Tischbein, Vasen. Hamilton

III, 28) eine annähernde Darstellung eines auch bei uns nichtigen Spieles, bei dem man die Kleinen auf dem Rücken wippen läßt.

2. Was die gemeinschaftlichen Kinderspiele anbelangt, so können wir für die so beliebten und mannigfaltigen Arten des Ballspieles, sowie der Astragalen auf die betreffenden Artikel verweisen. Bei den römischen Kindern waren die Nüsse ein ganz besonders beliebtes Spielobjekt. Bald gaben sie, auf drei dicht aneinander gefügte Nüsse eine



Abb. 834. Knabe mit Nüssen.

weite so zu werfen, daß sie oben liegen blieben, ohne daß die drei auseinander getrieben wurden; bald legte man Nüsse in Reihen auf die Erde und ließ von einem sehr gedachten Brette die Nüsse herabrollen, um damit eine der ausgelegten zu treffen und selbstverständlich dadurch auch zu gewinnen. Das im Art. Ballspiele abgebildete Relief (Abb. 258) zeigt uns in seiner linken Hälfte einige von dieser Art des Nussenspiels beschäftigte Kinder (auch scheinen hier anstatt der Nüsse kleine Hühner, vielleicht auch Äpfel oder dergl. Verwendung zu sein). Wieder eine andere Art war die, daß man aus einer gewissen Entfernung eine oder mehrere Nüsse (auch Bohnen u. a.) in die Gruben zu werfen hatte, wozu dann jedenfalls noch verschiedene andre Bedingungen beizufügen waren oder Verlust verknüpft waren, wie das auch heute bei diesem noch üblichen Spiele der Fall ist. Die unter Abb. 835 abgebildete Statue (nach Rollet

monop. X. 1882 (nr. 11) stellt einen Knaben vor, welcher vorläufig nach dem Ziel spahend oben im Begriff ist, eine Nuss in die Grube zu werfen. Oberhaupt gab es mit Steinen, Bohlen, Körnern, Münzen, Astragalen u. dergl. eine große Menge von Spielen aller Art, welche alle mehr oder weniger auf Geschicklichkeit berechnet waren, teilweise allerdings auch auf den Zufall hin auszufallen, wie das Gerade- oder Ungerade-Spielen, welches namentlich, wenn es mit Münzen gespielt wurde, schon etwas über die Harmlosigkeit eines Kinderspiels hinausging. Die meisten dieser Spiele, sowie auch die der folgenden Gattung, wurden im Griechischen mit der speziell für Spielcharakteristischen Bezeichnung *paizō* bezeichnet (z. B. *epitridon*, *epitridon*, *palakidon*, *basilikon* etc.).

Was daran in diejenigen Spiele miteingeht, welche ohne Spielzeug oder sonstige Geräte gespielt werden, so verforderten dieselben nicht körperliche Kraft oder Gewandtheit oder Schnelligkeit und waren im wesentlichen ganz die gleichen, wie die Fang- und Hasche-Spiele unserer Jugend, das Wettlaufen nach einem bestimmten Ziele, das Versteckspiel, Anschlagen u. s. w. Diese Spiele werden uns häufig genannt, namentlich das bei Griechen und Römern verbreitete, auch im römischen bekannte Königs-Spiel, haben mehr der Kunst wenig Anlaß zu bildlichen Darstellungen gelassen. Wir geben dafür in Abb. 836 nach Arch. Ztg. XXXVII Taf. 5 die Darstellung eines Spieles, welches bereits von älteren Knaben gespielt zu werden pflegte,

das sog. *epitridon*, bei dem es nach der Beschreibung des Pollux IX, 119 darauf ankam, einen aufgestellten Stein, welcher *epitridon*, *diopos*, genannt wurde, anzuwerfen; der Besetzte mußte dann den Stein, welcher ihm auf seinem Rücken sitzend die Augen zudeckte, so lange tragen, bis er wieder am Grenzstein angekommen war. Andre Schriftsteller berichten auch den durch unsere Abbildung bestätigten Umstand, daß der Ueberwonnene sich mit seinen Knien auf die verschlungenen Hände des Trägers stütze. (Robert in der Arch. Ztg. s. 11).

Kirke. Das Abenteuer des Odysseus bei Kirke fand sich schon auf dem Kanten des Kypselos dargestellt, falls des Pausanias Deutung (V, 19, 2) einer an sich unklaren Szene richtig war. s. Art. *Thetis*. Unter den erhaltenen sicheren Denkmälern ist das älteste ein griechisches Vasenbild, einer Lekythos, jetzt in Berlin (Abb. 837, nach Arch. Ztg. 1870 Taf. 15),

in schwarzen Figuren und altattischen Stil. Die schattierten Stellen sind restauriert. In der Mitte des von ausfüllenden Ranken durchzogenen Bildes sitzt Kirke, vollständig bekleidet und mit einer Kinde im Haar, rechts gewandt auf einem Klappstuhl; in der Linken hält sie eine Schale, deren Inhalt sie mit einem Stabe umrührt und betrachtet. Nicht vor ihr steht Odysseus, mit Lederkappe, Wams, Schutz und einem kurzen Mantelstück bekleidet; er hat die Linke hoch erhoben, wie in stehender Rede, die Rechte hält das gezückte Schwert. Wie oft auf alten Vasenbildern, ist also die Situation der vorgestellten Personen nicht in denselben Moment der Handlung konzentriert, denn entweder dachte Odysseus, während Kirke nach dem Zauberkraut bereitet, keinen



836 Bildstein

Verdacht gegen Homer (Abb. 836), oder Kirke mußte bei Odysseus Bedröhung mit dem Schwerte erschrecken, wie auf andern Bildern. Zeugen des Vorgangs sind auf jeder Seite des Bildes zwei halbnackte Gefährten, welche in ihrer Haltung und ihrem vorzüglich die Spannung auf den Ausgang der Handlung ausdrücken, rechts einer mit Eberkopf und Schwanz, der den Odysseus warrend am Arme zurückhalten sucht. Dahinter einer mit Schweinekopf knosent und klagend die Hände an die Brust drückend; links hinter Kirke einer mit Ochsenkopf und Schwanz, der nach dem Zauberkraut greift, und hinter ihm ein Mensch mit Eselskopf, dessen geöffnetes Maul einen hinten Schrei auszustossen scheint.

Die glücklich erfindene Halbfigurbildung der Gefährten und die Mannigfaltigkeit der Tiergestalten ist bekanntlich mit Homer nicht im Einklange, der sie alle zu Schweinen macht. Wenn es also s. 239

von neuen Einzeichnungen, so kann ihm ja nun doch einmal mein mehr helfen, der Stier tobt weiter wie am Baume aus, das Hofstüber sucht mit dem höchsten Anstande seinen Thron in der unergreiflichen Tiefphilosophischen Spekulation. Daß aber die Komposition im Originale hiermit noch nicht abgezeichnet war, beweist die Hieronym am rechten Ende, welche ein Spanferkelchen fortträgt, um es mutmaßlich in der Küche der Frau Kirke zum Mahle zu bereiten. Auf einer Lampe und einem etruskischen Spiegel beschriftet Odysseus die unerschrockene Kirke mit dem Schwerte (oben). In runderelieferter und dramatisch

die Alten in der Wahl der Tiergestalten verfahren, sieht man auch aus 19a Claymont VIII, 21 p. 134: *Ἰσχυρὸς γὰρ ἐστὶν Κίρκην τῶς τοῦ Ὀδυσσεὺς ἐμπαρὸς κρυμμένην, κἀπείρ τῶς πρὸς ἡδὲ ἀνδρῶν τῶς δὲ ἄλλων γυναικῶν τοῖς δὲ ἄλλοις ἡρώεσσιν* und ähnlich demselben Nr. XXXIII, 68 p. 411. — Auf einem der esquilinischen Wandgemälde (vgl. Art. Odysseus), Laistrygonen sind zwei Szenen des Abenteuerers vor-geführt dargestellt: die Ankunft des Odysseus am Thore des Palastes, wo Kirke öfnet und ihn begrüßt, dann Odysseus das Schwert ziehend, Kirke auf den Knien vor ihm liegend, genau wie in unserer Abb. 829



Die rundereliefte Abenteuer Kirke

bewegter Form und einem pompejanischen Wandgemälde (Oxybeck 32, 11). Alle Hauptscenen vor-geführt bildet ein Relief später Zeit, welches der Gattung der Bilderschmücken angehört (vgl. Art. Illus. S. 716 und beim Unterrichte zu dienen geeignet war (Abb. 839, nach Jahn, Bilderschmücken Taf. IV II). Wir sehen den Palast der Kirke in ausführlicher Architektur dargestellt, darin drei Szenen, die kaum näherer Erläuterung bedürfen. Links unten Odysseus von seinem Schiffe zum Zauberpalaste eiland, Hermes ihm das Moly reichend und ihn erlösend; rechts in dem wohl ummauerten Palaste Kirke auf dem Kissen liegend (vgl. ἄνω γυναικῶν) vor Odysseus, einfach oben die Entzückung der Gefährtin, welche mit Köpfen von Fabel, Schweln, Widder und Ochsen aus der Stellung hervorkommen. Wie sorglos

(vgl. Wasmann, Taf. V), Andre Darstellungen der Kleinkunst Arch. Ztg. 1896 Taf. 194; die etruskischen Monumente bei Schlie, Troische Sagenkreise S. 182 II. Zuletzt kommt sogar Kirke mit der Strahlenkrone von Odysseus auf den Kissen liegend, während drei Schwelkenmädchen zu den Füßen des Oberstehenden schauen, auf einer Kontorniationsur vor ihm

Kissen. Zum Bedenken der Lagerstätten und der Stühle können allerlei Polster und Kissen zur Anwendung. Da die Alten die Polsterung der Möbel nicht kennen, so sind Kissen im antiken Hause verhältnismäßig beträchtlich zahlreicher vorhanden, als bei uns, und nur selten sieht man auf den Denkmälern Stuhl oder Kissen oder sonstige Sitzmöbel ohne darüber gelegten Kissen abgebildet. Einem fremden Besuch wurde daher nicht bloß ein Stuhl

angegeben, sondern das Polster dürfte dabei auch nicht fehlen (vgl. Theser XV, 2 f.). Das Material, womit die Kissen gestopft wurden, waren teils allerlei vorerwähnte Stoffe, Pflanzenfasern, namentlich die weichen Blätter des sog. Gnapthidiums, teils die beim Kratzen und Scheren der wolleinen Tuche sich ergebenden Abfälle. Seltener als bei uns hatte man die Polster mit Federn, inwiefern kommen Federkissen schon in griechischer Zeit vor, und im römischen Altertum war die Benutzung von Gansschäumen, Federn, von Schwannenschwämmen und andern weichen Federn bedeutend mehr verbreitet. Vgl. darüber Blümmers, *Technologie* I, 26 ff. — Den Stoff der Kissen selbst bildete vermutlich ein Wollen- oder Leinwandzeug, darüber aber besaßte man Überzüge aus, welche von Leinwand, buntem Stoff usw., wo es sich um prächtigere Ansetzung handelte, um Huntwickerzeug oder Stuckereien verziert waren. Auf den Denkmälern sehen wir sowohl an den über die Bettstellen gestülpten Matrizen, als an den Kopf- und Armputzen der Sessel, sowie den für Stühle bestimmten Kissen meistens die Schmal- oder Bandschalen andere behandelt, als die großen Flächen, letztere sind entweder einfachig oder einfacher mit irgend einem Plamuster versehen, dagegen geht um den Rand herum in der Regel ein besonderer Musterstreifen oder eine weitere Bordüre. Hier müssen wir uns die Überzüge durch Knöpfe oder Verschlingungen verbunden denken, wie denn dieser Verschluss überall deutlich angegeben ist. Man vgl. dazu die Abb. 18, 410 (hier besonders deutlich) 235, 422, 447, 449 u. a. w. (III).

Klappspiegel = Spiegel

Kleidung, griechische. Obwohl wir in den Art. Chiton, Chitonis und Himaton die wichtigsten Kleidungsstücke der griechischen Männer und Frauen tracht, so wie sie in der Blüthezeit des griechischen Altertums getragen zu werden pflegten, bereits besprochen haben, so empfiehlt es sich doch, hier noch einen Überblick über die historische Entwicklung zu geben, welche die männliche und weibliche Tracht im griechischen Altertum genommen hat, um so mehr, als die ältere Art, die Kleider zu tragen, sowie der Schnitt derselben sich vielfach ganz wesentlich von der Tracht des 5. Jahrhunderts Chr. und der Folgenden unterscheidet.

Was die männliche Tracht anlangt, so finden wir in der alten Zeit den langen, engen Leinwand- oder Wollzeug, in der wir uns die Homerschollen Hellen, sobald sie nicht sich in ihre kriegerische Übung geworfen haben, vorstellen müssen. Die Denkmäler lehren uns, daß diese Tracht auch noch in den nächsten Jahrhunderten im Brauch blieb, wenigstens für ältere Männer, sowie der höchsten Gesellschaften, bei besonderen Verlässen (Wegzügen, Musiken u. a.), während jüngere

Männer und namentlich solche, welchen der Beruf das Tragen langer Kleidungsstücke unmöglich machte, sich des kurzen Chitons bedienten. Noch bis in das 5. Jahrhundert hinein hat man jene langen Chitons getragen, dann erst wird es allgemach üblich, den kurzen Chiton zu tragen, in der Weise, die wir im Art. Chiton behandelt haben. Ein weiterer Unterschied der klassischen gegen die athenische Tracht ergibt sich daraus, daß die letztere, wie wiederum die Bildwerke erweisen, außerordentlich knapp und enganliegend war und kein Falten warf, und zwar nicht bloß beim Chiton, sondern auch bei dem darüber gelegten Himaton, man vgl. z. B. Abb. 840 (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 12, 3). Einem eigentümlichen Gegensatz hierzu bildet dann die Tracht, welche uns in den Denkmälern des späteren und reifen Altertums entgegentritt, wo wir eine Menge



840. A. P. 1881

regelmäßig behandelte und wahrscheinlich durch künstliche Mittel hervorgebrachte Falten auf, die eine poetische Ausführung sehen, daß darüber der eigentliche, von Bewegung und Körperformen abhängige, natürliche Faltwurf nicht selten verloren geht. Diese übermäßige Zierlichkeit der Tracht, welche bei der Frauentracht noch weniger auffallend erscheint, als bei der männlichen, äußert sich auch noch nach andern Seiten hin, so wie der in der Frauentracht gewöhnliche Busch (pederos) und der von den Schultern über die Brust fallende Überhang mitunter auch am Männerchiton erscheint und mit derselben poetischen Regelmäßigkeit arrangiert (vgl. in Abb. 844, nach Gierhard, *Tracht u. Gefolge* Taf. XI, XII), wo die Einführung der Hebe dargestellt ist, die dritte Figur von links, den Thron Alcinous. Mit der Tracht des 5. Jahrhunderts verschwinden diese altvaterischen Besonderheiten der männlichen Kleidung.

Verwickelter ist die Wandlung, welche die Frauentracht in den älteren Jahrhunderten bis zur Mitte

des 11. Jahrhunderts durchgemacht hat. Die Tracht der Homerischen Zeit, der Pallas, bestand nach den Untersuchungen W. Hübners vornehmlich aus einem bis zu den Knien reichenden, wahrscheinlich eng anliegenden Rock, welcher vorn auf der Brust in der Mitte geschlossen war und hier durch Spangen zusammengehalten wurde. Dieser Schnitt läßt sich noch an manchen Denkmälern des älteren Stiles erkennen, obwohl er in der späteren Mode nicht mehr vorhanden ist oder ein bloßer ornamentaler Streifen an seine Stelle getreten zu mochte. — Die Mehrzahl der schwarzfigurigen Vasenbilder des ältesten Stiles zeigen uns eine bis abgelenkter, gleichsam stummende Frauenwelt. Man bemerkt, daß die Frauen unterhalb eines fülligen, eng dem Körper anschließenden Rock tragen, welcher um die Hüften gegürtet ist, und oberhalb eine abentwellende, über weite, bis um die Brust hängende Jacke, welche meist so kurz ist, daß sie nicht völlig bis zur Taille hinabschleift. Unter dieser Jacke kommt vielfach auch das den Oberkörper selbst bedeckende Untergewand, die obere Hälfte des Chiton, zum Vorschein; dieses Jacke selbst ist aber, wie auch ihr Schnitt und das oft abweichende Muster des Stoffes ergibt, ein besonderes Kleidungsstück, welches man damals über den Chiton anlegte und das entweder kurze, gestülpte Ärmel hatte oder ärmellos und dann meist so befestigt war, daß vom hintern Blatt ein rundlicher Zipfel über die Schulter genommen und dort mit dem Vorderblatt zusammengeknüpft wurde. Man vgl. Abb. 842, nach Gerhard, *Auserl. Vasenb.* I, 74; dann die Frauen in Abb. 880, und besonders die *Frangulasse* (s. Art. *Thetis*). — In der Folgerzeit bleibt dann zunächst noch der enganliegende, die Formen des Körpers deutlich hervortreten lassende Chiton bestehen, dagegen verschwindet jene Jacke ganz, der an sie erinnernde, später ähnliche Überwurf trägt einen ganz andern Charakter. Dieser bildet man, durch Herausziehen eines Teiles des den Rücken bedeckenden Chitons über den Gürtel, eine Art von Ransch, welcher solange ziemlich tief über den Gürtel herabhängt, vgl. Abb. 848, nach Wiener *archäol. Vorlesung*, Ser. II Bl. 5, 2, wo die Frau außerdem noch ein Himation eng um die Leisten geschlungen hat. Dieser Ransch wird blauweiden, anstatt durch den Chiton selbst, durch ein darüber angesetztes Wangenwand hergestellt. Dennoch schleppt dann auch nicht lausiger weite Ärmel, die jedoch am Ärmelende sich bedeutend zu verengen pflegen, Denkmäler d. klass. Altertums



Abb. 842. Entfaltung des Chiton

eine Mode, die sich ebenso in Athen (vgl. das allgemeine Relief, Abb. 420), wie in Kleinasien in das Harnyons Relief von Xanthos (Abb. 369) nachweisen können. Da die Verwandten wesentlich gerührt gewesen zu sein scheinen, als einer ungestaltlichen Siedlung, wie sie die frühere Frauenracht verlangte, enthielten sie, daß man diese Tracht wohl für sehr kostbar hielt, und so auch dem Bericht des Herod. V, 87 f. die Athenerinnen an Stelle des früher üblichen leinenen Chitons angenommen haben sollen.

Die Tracht, welche dem klassischen Zeitalter des Perikles und Platon unmittelbar vorhergeht, unterscheidet sich von jener wiederum sehr wesentlich

Art des Chitons, deren Weise und Anordnung wir im Art-Chiton beschreiben haben, und der Kleid, Baureich und Überschiebung sämtlich aus einem und demselben Stück Stoff hergestellt werden; eine Tracht, welche uns besonders schon an den Karyatiden des Erechthion entgegentritt (vgl. Abb. 555). Diese Tracht hat sich auch in den folgenden Jahrhunderten des griechischen Altertums erhalten, doch kommen daneben noch andre, mehr oder weniger verwandelte Arten auf. Namentlich wird es sehr gewöhnlich, daß man jenen von den Schultern zum Gürtel herabfallenden Überschiebung wie schon vorher so auch später wieder besonders artenreich und bald zum gewöhnlichen



Abb. 420.

Abb. 421 (Zu Seite 78.)
Vermuthungsbild

Abb. 422

Vor allen Dingen werden die Gewänder weicher und flüchtiger. Man hat sie in der Regel, abgesehen von kurzen, nicht den ganzen Oberarm bedeckenden Ärmeln, einen weit über den Brustkasten auslaufenden Kranz um den ganzen Unterkörper umgeben, und weit von demselben abstehenden Bausch und ein über die Brust hin etwas abwärts des Gürtels gehender Überschiebung. Man vgl. Abb. 841, nach Wiener (vergl. Vorlesung S. 43 f.), und oben in Abb. 479 die Frau rechts. Die gleiche Tracht, aber in etwas abweichendem Arrangement, trägt die Frau rechts auf dem ersten Vasenmaler. Hier ist der Bausch nur aus einem Stück als Chiton und Überschiebung, abgesehen als besonders angelegtes Kleidungsstück. — Aus dieser Tracht, zu welcher man allem Anschein nach zwei, manchmal auch drei verschiedene Kleidungsstücke geknüpft, entwickelt sich dann jene

Chiton an, hat sich fast vollständig auf Frauen beschränkt, Frauen einschließen, welche die Chiton gezeigten Chiton, mit oder ohne Bausch, aber keinen Überschiebung tragen. Andererseits wird der Chiton auch nicht selten so angeordnet, daß man den Überschiebung bis fast unter den Gürtel herabsucht und den Bausch, wenn man einen solchen anbringt, dann oberhalb des Gürtels anordnet.

Männer und Frauen pflegten im Hause des klassischen Chiton zu gehen, zum Ausgehen nahm man noch das Himation, fünglunge statt dessen die leichte Chitonia. Tragt die Frauen daneben noch andre Kleidungsstücke getragen haben, beweisen die Schriftsteller. — Tragt die Syrakusanerin Praxinos in Theokl. 13 Idyll über dem Chiton noch ein Spangengewand (σπονομαλ) und darüber ein Mantelchen (μασσομαλ). Doch entwickeln sich diese Details der

Feststellung unserer Kenntnisse, da die Denkmäler der Kleidung später nicht so sorgfältig wieder gegeben, wie in der archaischen Kunst.

Vgl. ferner die ältere Tracht Helbig. Das Homerische Epos S. 115 ff.; für die spätere Zeit J. Holm, *Quaestiones de re vestimenta Graecorum*, Vindob. 1684. III.

Kleomenes. I. Von der Hand des Bildhauers lebendigen sich in der Sammlung des Pollio Aulius Marmorbilder der Philosophen, wahrscheinlich Platon (Abb. XXXVI, 81). Mit diesen hat man früher den Meister der berühmten sog. Malacischen Venus in Florenz (Abb. 813, nach einer Photographie) identifizieren wollen. Die Inschrift der viel beschriebenen Marmorstatue nennt nämlich als Künstler Kleomenes, des Apollodoros Sohn von Athen. Neuerdings hat aber Michaelis, *Arch. Zeit.* 1880 S. 13 ff. schlagend erwiesen, daß die Inschrift, welche jetzt vorhanden, nicht etwa die Wiedergabe einer antiken ist, sondern erst aus dem 17. Jahrhundert stammt. Hiermit fällt nun auch ein aufseher Anhaltspunkt für die Datierung der Statue, wie durch die alte nicht mehr als Monument für die Charakteristik der sog. attischen Reizsäure konnten, können aber nach unserer vollständigen Kenntnis dieser Kunstströmung (s. Apollonios 2.) das Werk immerhin dieser Zeit zuzurechnen. Gegenüber der kynischen Apathie des Pythagoras, welche wohl unsern unbekannten Meister die Anregung gegeben haben mag, ersieht man die Richtung entsprechend auch unsere Statue als eine Entfaltung, welche allerdings in der allmählichen Entwicklung des ganzen Apollonide-Ideals ihre Vorgängerin gehabt haben mag. Die Motivierung der Nacktheit durch das Bad ist durch den bogenförmigen Delphin, auf dem ein kleines Ross reitet, nur leicht angedeutet. Das Gewand ist völlig verschwunden. An Stelle des natürlichen, dabei aber durchaus menschlichen Stöckchens ist eine starke Koketterie getreten, indem hier die Wendung und der Ausdruck des Kopfes nicht Besorgnis vor Überraschung, sondern vielmehr Täuschung dann erkennen läßt. Dem ohrenigen Zug weiblicher Schmuckhaftigkeit ertheilen wir in der Bewegung der Hände, welche Büsen und Schenkel bedecken, so allein reicht das Werk, ohne in der Ausführung künstlerischer Verdienst nicht abzuspüren, über das Gemüth eine tiefe

II. Einen zweiten Kleomenes, des Kleomenes' Sohn von Athen, kennen wir ausschließlich als den Künstler des sog. Vermandens, einer Marmorstatue des Lauros, welche einem Römer der ersten Kaiserzeit in der Gestalt des Hermaus Logos des Hebeus darstellt (Abb. 739). Ob nun dieser Kleomenes der bei Plinius genannte sei oder nicht, läßt sich nicht erweisen.

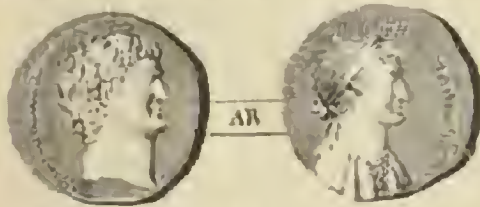
III. Schließlich finden sich der Name Kleomenes ohne nähere Bezeichnung noch auf einem Herculane-



Abb. 813. Venus von Florenz.

Marmorstatue mit der Darstellung des Olyfens der Iphigeneia (Abb. 806), doch im Hinblick der Inschrift nicht mit Sicherheit erwiesen. Dieses Werk sowohl wie der sog. Vermandens gehören also ebenfalls der attischen Kunstschule an.

Kleopatra. Die Tochter des Ptolemäus Auletes, Königin von Ägypten, ist nicht, wie man wegen der Schlammensurkunde Jahrhunderte lang annahm, in einer schönen Statue des Vatikan, der schlafenden Ariadne (vgl. Abb. III) dargestellt, noch überhaupt in Statuenbildern uns überliefert, obgleich diese in ihren Lebzeiten zahlreich waren, darunter ein goldenes, welches Caesar im Jahre 48 im Tempel der Venus Genetrix zu Rom aufgestellt hatte und das sich noch später an dieser Stelle befand (Appian. B. civ. 2, 104). Auch als nach der Schlacht bei Actium die Rhinai in des Antonius ungestürzt wurden, blieben die Statuen von diesem Schicksal bewahrt, indem ihr Anhänger Archibios dem Octavian einen Felsen schenkte (Plut. Ant. 86), ob das im Triumph von dem Sieger aufgestellte Bildwerk (Statue), welches die Strebende mit der Natter an der Brust darstellte (Plut. a. a. O.), ein Marmorbild war, ist wegen jenes Ausdrucks und auch an sich sehr zweifelhaft. Ein in Rom entdecktes Gemälde, welches mehrmals wieder in der Augsburger Allg. Zeit. 1882 (Jah. 227-229), als Wunder der Kunst ge-



alt.

preisen ist und Kleopatra in dem Moment darstellt, wie sie von der Natter gebissen sterbend daliegt, ist nach der Versicherung von Kennern eine unrichtige Fälschung. Wenn wir auch für die Kenntnis der Gestalt der Kleopatra und ihrer berühmten Schönheit zunächst auf die Schriftsteller und die Münzen zurückzuweichen sind, so darf nicht unbemerkt bleiben, was Plut. Ant. 27 sagt, daß ihre Körperformen gerade nicht so unvergleichlich schön waren (καὶ οὐκ ἦν τοῖς σώματι τέλει καὶ οὐκ ἦν κατὰ δυνάμειν ἰσχυρὰ καὶ οὐκ ἦν κατὰ δυνάμειν ἰσχυρὰ), sondern daß ihre Anmut in der Bewegung, im Klang der Stimme und ihr größtes Reiz in der bescheiden und geistreichen Unterhaltung bestand. Auch behaupteten die Römer nach Plut. Ant. 57, daß die verführerische Octavia zu Jugendfrische und Schönheit der Kleopatra nicht wohl gestanden habe. Mit diesen Aufzeichnungen stimmen alle Münzbilder von denen ein Bronze-münze aus Vindonissa (Monogr. gr. pl. 64, 2) hier folgt Abb. 816. Die Kumböte hat kräftige Gesichtszüge, die ebenso wie die Bildung des Profils denen der Antigone merklich ähneln, doch ohne Zuthun der Strömung schöner, da schon im Jahre 54 der gleiche Typus erscheint. Die Haartracht ist bezeichnend ansehnlich genannt worden ein profus Diadem umschlingt

stets das Haupt. Der Hals ist lang, die Schultern scheinen schmal gebildet. Auf Grund dieser Münzen hat man versucht, einige Köpfe der Kleopatra von Marmor oder Bronze nachzuweisen; allein bei einer engen Ähnlichkeit der Züge entbehrt das Fehlen des Phidias, wie Kumböte, Rom. Monogr. J, 210, nicht zu bezweifeln, gegen die Sicherheit der Deutung.

(Ein)

Kolotes, Bildhauer, von Paros, Schüler und Erbe des Phidias bei der Ausführung des olympischen Zeus (Plin. XXXV, 54). Er scheint besonders in der Goldschmiedekunst bewandert gewesen zu sein. Aufser Philosophenstatuen in Etrurien kennen wir nur Werke seiner Technik von ihm eine Athena an Plin. Plin. XXXV, 54, die nach dem Pausanias (VI, 26, 3) als Werk des Phidias zählte, einen Asklepios in Kyzikos bei Strab. VIII, 333 und ein Hoch in Olympia, mit dem Kränze für die Sieger in Olympia aufgelegt wurden (Paus. V, 24, 1). Letzterer war auf dem vier Seiten der starken Platte, nicht auf der Platte selbst, mit Reliefs mythologischen Inhalts geschmückt.

Kumböte siehe Kunstgesch.

Komos (κομος) heißt ursprünglich sich jeder mit Musik, Gesang und Tanz verbindend, festliche Schmaus, namentlich wenn derselbe zu Ehren irgend einer Gottheit stattfindet, vornehmlich des Dionysos, daher ausgelassen. Weiterhin bekommt das Wort eine spezielle Bedeutung, indem man darunter besonders festliche Umzüge versteht, welche unter Musik und Tanz bei festlichen Verbindungen stattfanden, und ganz besonders nennt man so das heilige Nachspiel, welches größere Gelage und Trinkgesellschaften junger Männer zu haben pflegten, wenn man mitten in der Nacht, nach Beendigung des Symposions, unter Fackelzügen und Musikbegleitung die Straßen durchzog und bereits oder wenigstens Anfang trug, wobei freilich die diionysische Lustigkeit nicht selten in Reiz und wildes Toben ausarten konnte, wie denn auch Schlägereien bei solchen Gelegenheiten nicht Ungewöhnliches waren. Eine Scene des Komos führt uns das Vasenbild Abb. 817, nach Thiersch, Vasen-Hamilton III, 17) vor, während hier der erste Jungling im Tanzschritt voranschreitet, sollen zwei andere mit Fackeln in den Händen ihm nach, mit ihnen eine leichtbekleidete Flötenspielerin, welche für die Unterhaltung beim Singen gesorgt hat. — Schwieriger zu erklären ist das merkwürdige stehende Vasenbild Abb. 818 auf S. 799, nach Benndorf, griech. u. röm. Vasengem. Taf. II. Hier liegt in der Mitte Herakles, allem Anschein nach trunken, auf seinem Löwenfell am Boden, neben sich die Kumböte, und erhob die rechte Hand gegen eine Alte, die mit Kopf und Oberhalb oberhalb einer Thür zum Vortritt kommt und aus ihrem Gefäß eine Flüssigkeit über den trunkenen Herakles ausgegossen. Zwei Mahnen, beide

Fackeln haltend, die eine noch mit Doppelstöben, die andre mit einer Kithar, bilden die nächste Umgebung; weiterhin sieht man zwei jugendliche Satyrn, von denen der eine eine Amphora auf der Schulter, der andre einen Korb mit Früchten oder Kucheln u. dergl. auf seiner linken Hand trägt, ein Thyrsos-stab, Weinranken etc. vervollständigen den dionysischen Charakter der Szene, in welcher Steinhilf (Compt. rend. de St. Pétersb. 1868 p. 89) den Brauch der *εὐλοκυσία* zu erkennen glaubte, d. h. die Sitte, daß die beim Trunk Eingeschlafenen von den andern Zechgenossen mit Wein- und Speisereisen begossen wurden (doch s. auch Benndorf a. a. O. S. 93 f. darzulegen, daß dieser Brauch überhaupt nicht existiert).

die Sonnenstrahlen zu tragen, worauf auch Luc. Anach. 16 aufmerksam macht, und daß andersseits diejenigen, welche nicht ihr Herd nötigte, sich jezt lieber Witterung auszusuchen, in den heißesten Stunden des Tages sich in ihren Behausungen aufzuhalten pflegten. Dagegen war es allgemein üblich, daß Handwerker, Fischer, Landleute, Schiffer, Reisende u. s. w. Kopfbedeckungen trugen. Die dafür üblichen sind teils krempenlose Mützen, teils Hüte mit Krempen; inwiefern wenn man auch jene speziell als *κωβή* oder *πίλος*, diese als *πέζυρος* oder *καυρός* zu bezeichnen pflegt, so folgen doch die Denkmäler, daß beide Formen häufig so in einander übergehen, daß eine ganz feste und unverwandelte Benennung



41. Nächstes Schwärmer. (Zu Seite 788.)

habe) und nur eine Erklärung der Grammatiker sei). Wahrscheinlich ist vielmehr ein auf mythologisches Gebiet übertragene Geistesbild aus einem Komos (vielleicht nach einem Satyrdrum) dargestellt, wo oben hier Herakles im lustigen Komos dithyrambisch an die Thür der Geliebten kommt, dort berauscht niedersinkend Einlaß begehrt, aber nur Spott und Hohn von Seiten der alten Magd ernennt, so machten gar manchmal die Junglinge, wenn sie tüchtlicher Weile labend bei einem Hetäre Einlaß forderten, einen ähnlichen Empfang finden. [III.]

Kopfbedeckung und Kopfschmuck. Sowohl Griechen als Römer pflegten für gewöhnlich beim Ausgehen keine Kopfbedeckung zu tragen. Erscheint uns dies gegenüber der brennenden Sonne des Stalens etwas auffällig, so dürfen wir eben nicht vergessen, daß einmal die Jungen in den Gymnasien die athletische Jugend schon von früh auf daran gewöhnt, mit

nicht in allen Fällen möglich ist. Man vgl. z. B. das Vasenbild Abb. 414. Hier trägt Hermes, wie gewöhnlich, dem Petasos, Charon als Schiffer den Pílos, aber wenn wir absehen von dem Flügeln an der Kopfbedeckung des Hermes, wie wenig unterscheiden sich sonst jener Hut und diese Mütze! — Die bald spitze, bald runde Mütze ohne Schirm und Krempen, der eigentlichen *πίλος*, ist speziell die Tracht der Schiffer und Fährleute, deshalb außer für Charon auch für Odysseus charakteristisch (vgl. Abb. 31), ähnlich trugen ihn auch Fischer (Abb. 589), Landleute (vgl. Abb. 15 u. 16 in etruskischem und spätrömischem Bildwerk), Feuerarbeiter (Abb. 547), daher er auch zur Tracht des Hephaistos (s. Art.) gehört; und es ist deshalb sehr gewöhnlich, daß wir diese meist eiförmige Mütze in Verbindung sehen mit der gewöhnlichen Handwerkertracht der Exomis (vgl. Abb. 416 u. 715). Da auf griechischen Denkmälern ähnliches Form dieser



Der Hades mit dem Hades (270 v. Chr.)

Falkappa unterscheidet sich nicht wesentlich von der römischen; sie hat weder da, noch dort durchweg gleich, vielmehr bald dem Kopf anliegend, bald kugelförmig oder spitz sich darüber erhebend; auch tritt hawillen ein ganz schmaler Band, wie eine Art Krämpen, hinzu, ohne daß man deswegen die Benennung *Pelasma* darauf anwenden könnte. Doch hat man für etruskischen und römischen Brauch diese mehr die niedrigen Stände kennzeichnende Kopfbedeckung von jenen Pfaffen zu unterscheiden, welcher in alter Zeit eine charakteristische Auszeichnung des bürgerlichen Stands, zugleich auch priesterliche Tracht war; letzteren hat W. Heflig eingehend behandelt in den *Berichten d. Bayer. Akad. d. Wissensch.* 1890 I, 457 ff. — Tracht des freien athenischen Jünglings, außerdem die gewöhnlich auf Rehen getragene Kopfbedeckung war der angeblich aus Thessalien stammende *Pennis*, welcher ebenso zur *Chlamys* gehört, wie der *Pileus* zur *Exomis*, *Chlamys* und *Pennis* bilden die stehende Tracht der attischen Epheben, wie wir sie an den Jünglingen des Parthenonfriesen sehen; letztes ist gleichfalls charakteristisch für *Hermes* (vgl. den Art. *Hermes* und die Abb. 364, 453, 459 u. s.). Die Form dieses Hutes ist sehr wechselnd, bald trägt er ganz den Charakter eines weichen Filzhutes, dessen Krämpen sich samt vom runden Kopfe des Hutes herab, biegt, bald ist die Krämpen fest und sitzt an zwei oder an vier Stellen bogenförmige Einschnitte, so daß dadurch vier Ecken entstehen, welche in der Regel so getragen werden, daß die eine Ecke gerade über die Stirn zu stehen kommt; bald finden wir eine nach oben gerichtete Krämpen rings um den Hinterkopf herum, ja es findet sich sogar eine Form, welche in merkwürdiger Weise an die Zweispitze unserer Altvorden erinnert (vgl. Abb. 537). Zur Befestigung des *Pennis* diente ein Band, welches dasselben am Kinn oder Hals festhielt, bedurfte man des Hutes nicht, so ließ man ihn in den Nacken

berahfallen, da das Band am Herabgleiten des Hutes verhinderte (vgl. Abb. 8). Der Pelamos war auch in der römischen Zeit zum Schutz gegen die Sonne beliebt; namentlich wurden heruntere Hute im Theater getragen.

Da die Frauen sich viel weniger in der Öffentlichkeit sehen ließen, als die Männer, und außerdem im Falle eines Ausganges sich durch Sonnenbedeckung oder zum Teildecken durch Kopftücher oder Schleier gegen die Sonnenstrahlen schützen konnten,



610 Frauengestalt.

so ist es begreiflich, daß Kopfbedeckungen bei ihnen noch viel seltener sind als bei den Männern. In der älteren Zeit kam es denn auch wohl nur auf Reisen vor, daß Frauen eine Kopfbedeckung trugen; darauf mußte man es beschränken, wenn bei Soph. O. C. 315 Iphigenie eine neue Gewand trägt; es gibt auch Terrakottafiguren, auf denen Frauen solche leichte Flächstücke auf dem Kopf haben (vgl. Kekulé, Terrakotten von Sicilien Taf. 33). Dagegen finden wir in der alexandrinischen Zeit und später die sog. *akrota* in Mälen, einen hochförmigen Hut von leichtem Geflecht mit kegelförmiger Spitze, welchen man offensichtlich als terrakottene Terrakottafiguren findet, z. B. Abb. 849,

nach *Flax. archäol.* II pl. 20. Vgl. Theophr. 13, 49 und Poll. VII, 174.

Sehr mannigfaltig und im Laufe der Zeit wechselnd ist der weibliche Kopfschmuck. Für die homerische Zeit im besondern ist vornehmlich II–XXII, 468, wo uns die Kopfracht der Andromache beschrieben wird, die ähnlich kompliziert war. Dasselbe besteht aus dem *ἀντροῦ*, d. h. d. h. einem metallenen Umdarm, wie man es auch später noch trug, dem *κεφάλιον*, einer Art Haube, dem *σφάκελον*, einem über den Kopf gezogenen Schleiertuch, und der *ἐλκστή* *ἀνδρόν*, ihr geliche Heilig, Das Homer Ep. 6. 157 ff. eine Analogie findet in dem Kopfschmuck der Frauen auf altorientalischen Wandgemälden, wo dieselben mit einer hohen, steifen, kegelförmigen Haube erscheinen, welche oberhalb der Stirn von einer gefalteten Zang bindet oder einem metallenen Umdarm umgeben ist; in jenem weiblichen Bunde, welches die Haube in der Höhe des Scheitels umgibt, meint Heilig die Homertische *ἐλκστή* *ἀνδρόν* zu erkennen. Indem er darauf hinweist, daß ähnliches Kopfracht sich auch anderwärts im asiatischen Orient, welcher auf die Tracht der Homertischen Zeit ja starken Einfluß ausgeübt hat, sich findet. — Für die folgenden Jahrhunderte geben uns die Vasenbilder und Terrakotten ein sehr reichhaltiges Material. Sehr gewöhnlich ist als Schmuck des Kopfes ein Tuch, welches in mannigfaltiger Weise umgelegt

wird. Vielfach bedeckt das Kopftuch (*ἰσθακός*, *ἄλφα* *κεφάλιον*) das Haar so völlig, daß nur vorn über der Stirn oder an den Schläfen noch einige wenige Haare sichtbar bleiben; diese Tücher war vornehmlich in der ersten Hälfte und um die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. üblich, es multe Polygnot seine Frauengestalten, so verschiedene Figuren der Skulpturen vom Zentempel zu Olympia und sehr häufig ist sie auf Vasenbildern des strengen reifigen Silla. Vgl. Abb. 8. 573. 411 und hier das Terrakottaköpfchen Abb. 620. Solange wie die andern hier abgebildeten aus Stuckfiguren Grabst. d. Hell. entnommen. Auffälliger ist es, wenn nur ein Teil der Haare vom Tuche bedeckt ist, und wobei so, daß der Hinterkopf verdeckt ist, während die Scheitell Haare frei aus dem Tuche hervorstehen (Abb. 851) oder nur durch schmale Bänder festgehalten werden (Abb. 822) oder so, daß der Scheitel am Hinterkopf frei bleibt, dagegen das Tuch die Scheitell Haare bedeckt (vgl. oben Abb. 479). Diese Tücher waren meist himelförmig und oft aus einem, d. h. einem Gewebe hergestellt. Denselben eine Zusammensetzung der Haare finden die *ἡμετέρας* *κεφάλι*



quadr., die auch in der römischen Haartracht als *reticula* oft vorkommen (vgl. Abb. 81 u. 392). — Während diese Kopftücher den größten Teil der Haare verhielen, lassen die in die Haare geflochtenen oder dieselben umwindenden Bänder als zum größten Teile frei. Solche Tücher finden wir entweder einfach um den Schöpel gelegt und hinten gebunden, wie in Abb. 823 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 174 u. 175), oder sie haben auch wohl die Gestalt eines

mit Gürteln oder Kränzen vorkommend und von gewöhnlichen Harzfrauen auch getragen wurde. Das gilt noch mehr von dem prächtigen Kalathos, dem eigentlichen Kopfschilde der Herakles und Korymben (vgl. Abb. 455) und hier Abb. 824, nach Gerhard a. a. O.), die jedoch von diesen Göttinnen auch auf ihre Priesterinnen überging (vgl. Abb. 520. 521. 537). Kostbare Goldexemplare solchen Kopfschmucks haben sich in der Krim im Grabe einer Priesterin gefunden



821 (Zu Seite 791.)



822 (Zu Seite 791.)



823



824



825

altägyptischer Kopfschmuck



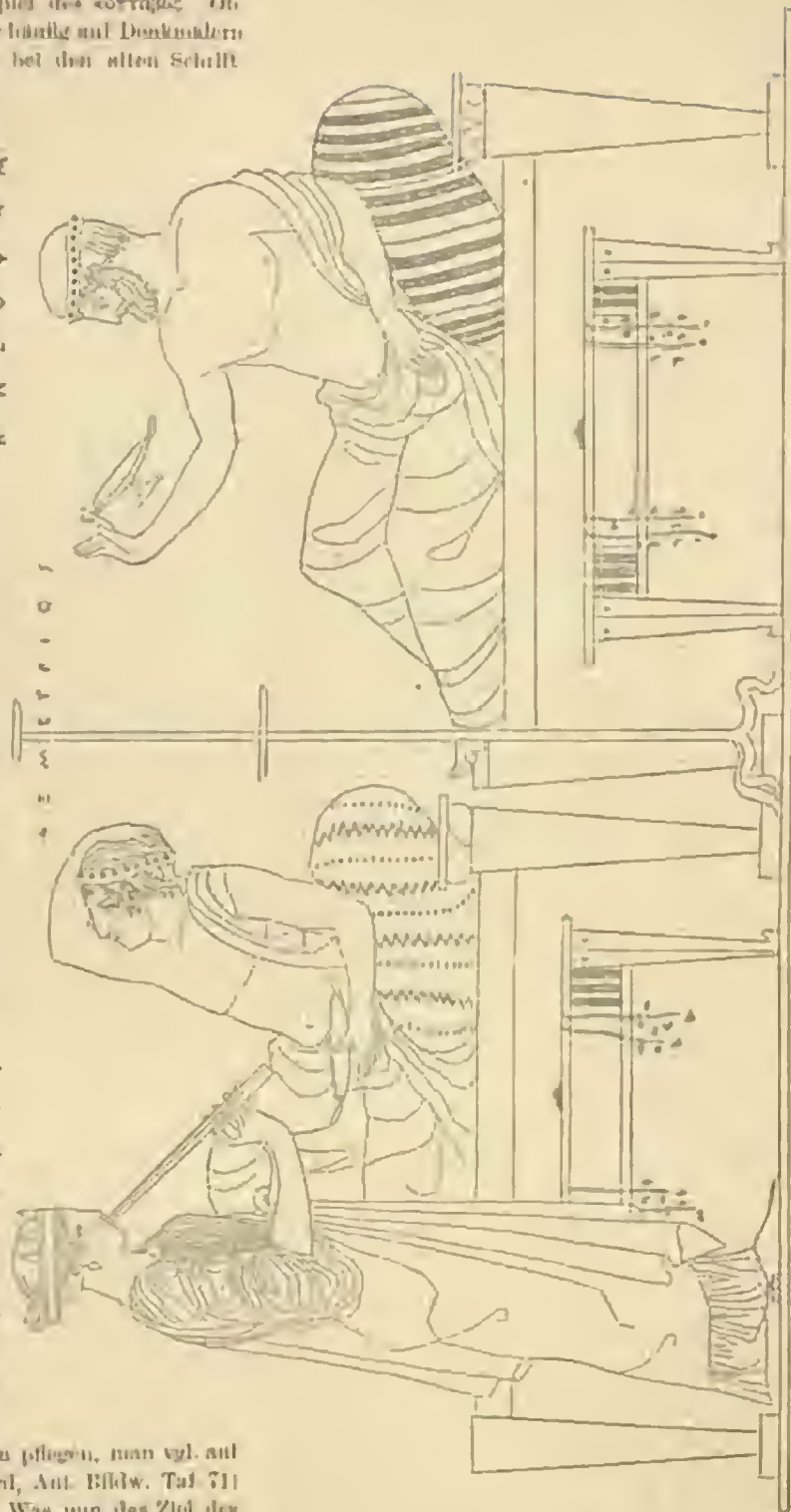
826

in der Mitte breitem, nach den Enden zu schmälern Bänder (*apex* *σῶν*) und wurden dann älter, wie die Kopftücher getragen, indem die breite Mitte bald den Schöpel um Nacken, bald das Schickelhaar bedeckte. Diese Bänder wurden auch von Leder gefertigt und toll Metall- oder Goldblechen geschmückt, auch ganz und gar aus Metallblech hergestellt, wie die *σπερμα*, welche bald als schmaler runder Reif des Kopf anlagte (vgl. Abb. 824), bald als breites Diadem mit welcher Verzierung sich über der Stirn erhob (wie Abb. 825), letzteres freilich ein kostbarer und imposanter Schmuck, welcher vornehmlich

Die römische Frauenhaartucht der späteren republikanischen und der Kaiserzeit hatten sich zum Kopfschmuck abgesehen von dem oben erwähnten Netzen ebenfalls goldener Stirnbänder, Diademe und Haarnetze, wozu letztere in den am Hinterkopf aufgebundenen Zopf gesteckt zu werden pflegten. Dagegen ist die altägyptische Mode des Turbans, jener oben erwähnten kegelförmigen Haube, später im gewöhnlichen Leben verschwunden und nur noch in priesterlicher Tracht beibehalten geblieben. [11]

Kottabos. Eine der beliebtesten Unterhaltungen beim griechischen Symposium war das aus Stellen

stammende und in der klassischen Zeit in verbreitetem
 land allgemein verbreitete Spiel des *κότταβος*. Ob-
 gleich wir aber dasselbe sehr häufig auf Denkmälern
 abgebildet finden und auch bei den alten Schrift-
 stellern Erwähnungen und
 Beschreibungen des Spieles
 nicht selten sind, so ist es
 doch für uns nicht leicht,
 eine deutliche Anschauung
 von den verschiedenen
 Arten desselben zu gewin-
 nen, zumal die späten
 Grammatiker, welche uns
 Näheres darüber berichten,
 von diesem schon frühzeitig
 außer Mode gekommenen
 und den Römern ganz
 unbekannten Spiele selbst
 keine lebendige Anschau-
 ung mehr besaßen. Auf
 alle Fälle war es ein Spiel
 der Geschicklichkeit, bei
 dem es darauf ankam,
 Weinreste so auf einen be-
 stimmten Punkt zu schlen-
 dern, daß dadurch ein be-
 stimmter Erfolg erreicht
 wurde, wobei das Gelingen
 des Wurfes oder auch das
 Hervorbringen eines be-
 stimmten Tones zugleich
 als Liebesorakel betrachtet
 wurde. Das Verspritzen
 der Weinrestegewölbe nach
 ungen Nachrichten (man
 vgl. vornehmlich Schol.
 Luc. Luciph. 3. direkt aus
 dem Munde des Trinkers,
 nach den meisten andern
 aber und auch durchweg
 auf den Darstellungen der
 Vasenmalerei aus dem mit
 dem Zeigefinger der rich-
 tigen Hand an dem einen
 Henkel gehaltenen thieken
 Trinkschalen, wobei es
 üblich war, *ὅτι ἀγκύβης*
 (Athen XV, 666 C) den in
 der Schale befindlichen
 Rest herauszuschleudern,
 nicht mit dem ganzen Arm
 also, sondern aus dem
 Handgelenk, wie wir zu sehen pflegen, man vgl. auf
 unserer Abb. 837 (nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 71)
 den rechts gelegenen Mann. Was nun das Ziel des
 Weinrestes (letzterer wurde *ἀδράξ* genannt) anlangt,



837 Kottabos

es war dies verschiedenartige Bilden vortragend die Fähigkeit, der aber, da er auf den Denkmälern sich nicht nachweisen läßt, seltener gewesen zu sein scheint, schwammen in einem wasserbeckenartigen, großen Gefaße kleine hohle Näpfehen oder Schälchen herum.

Schale, die wir auch auf unserer Abbildung erkennen, mußte so durch den Weinstrahl getroffen eventuell erfüllt werden, daß sie herabfiel, und zwar entweder auf einen etwas tiefer am Gestellangebrachten gleichartigen Haken, wie in unserer Abbildung oben, oder



Abb. 1. Kottabos (Zu Seite 794.)

der geschlängelte Weinstrahl mußte, denn eine der selben so treffen und fällen, daß es interessant. Die gewöhnliche Art war der kottabos kottabos, von dem es wiederum verschiedene, durch die angewandten Geräte sich unterscheidende Arten gab. Meist stand in der Nähe der Spielvorrichtung ein hoher, schmaler, ähnlicher Gestell, auf dessen Spitze eine kleine Platte oder Schale (kottabos) hohle hängende, diese

auf eine am Schaft befindliche Schale, den kottabos, Manen. Es waren namentlich mit kottabos Art, über welche die Denkmäler keinen sicheren Aufschluß geben, noch manche Details verbunden, betrafen deren jedoch sehr abweichenden Angaben der Gemälde stellen und den manchmal auch recht komplizierten Einrichtungen der Kottabos, die namentlich verschieden, kürzer oder länger zu stellen waren, bis

wollen auch von der Decke herabhängen u. s. w., völlige Schönheit nicht mehr zu erreichen ist. Man vgl. vornehmlich die Abbildungen von O. Jahn im *Philologus* XXVI, 201 ff. und H. Heydemann in den *Ann. d. Inst.* 1898 p. 217 ff.

Kränze. Sowohl Griechen wie Römer maachten von Kränzen und Girlanden einen sehr ausgedehnten Gebrauch, indem solche bei den mannigfachsten Gelegenheiten des täglichen Lebens, bei freudigen wie bei traurigen Anlässen, obseien vornehmlich allerdings bei erstem, zur Verwendung kamen. Kränze, und zwar besonders um den Kopf, doch nicht selten auch um Hals oder Brust, legte man an, wenn nach gemeinschaftlicher Mahlzeit das Trinkgelage begann; Kränze trugen die Teilnehmer an Hochzeiten, bei Volksfesten, öffentlichen Spielen u. s. w.; einen Kranz als Belohnung erhielt der aus der Schlacht heerkührende Sieger nicht minder als der Sieger

den Toten ins Grab mitgegeben; so haben sich derartige in zahlreichen Resten, namentlich in Tonern der Krän und Unteritaliens erhalten, darunter Exemplare von vorzüglich schöner Art, wie der hier unter Abb. 858 (nach Gerhard, *Ant. Bildw.* Taf. 60) abgebildete Totenkranz des Münchener Antiquariums, dessen Blumen und Blätter aus verschiedenen gefärbtem Goldblech gefertigt und mit Email in lauten Farben verziert sind; die Figuren sind in feiner Filigranarbeit angeführt. — Bei dem großen Bedarf an Kränzen war die Pflege der dafür gebrauchten Blumen und das Winden der Kränze ein sehr verbreiteter Beruf. Das hier Abb. 859 abgebildete pompejanische Wandgemälde (nach Mus. Arch. IV, 47) zeigt uns eine Werkstatt von Kranzwindern, in der geflochtene Girlanden an der Arbeit sind; die aufzureichenden Blumen liegen auf dem Tisch und werden an die von einem Gestell herabhängenden Schnüre befestigt. — Da aber Kränze



859. Anwesen Kränze windet.

in gymnastischen oder musischen Agonen; bekränzt wurde aber auch der Tote auf seinem letzten Lager. Wo Wale der dafür verwandten Blumen oder Blätter richtete sich im allgemeinen nach ihrer Bestimmung; so ist bekannt, daß ein Kranz von Ölweigen den Siegern in den panathenäischen und olympischen Spielen zufiel; Lorbeerkränze krönten die Dichter, Myrten Veichen, Rosen waren für Symposien und sonstige festliche Anlässe beliebt u. dergl. m. Auch bei den Römern machte das Material des Kränzes wichtige Unterscheidungen bei den offiziell verliehenen Kränzen aus: zum Triumphekränze diente Lorbeer, für die Ehre des Ovation Myrte, Ölweige bildeten die Belohnung für tapfere Thaten im Kriege, Eichenlaub war das Material der für Rettung römischer Bürger ertheilten Bürgerkrone, Vitis und Feldblumen bildeten den Kranz für den Feldherrn, der eine belagerte Stadt umsetzt und befreit hatte u. s. w. Doch wurden die meisten dieser letztgenannten, als Ehrenbezeichnung verliehenen Kränze für gewöhnlich nicht aus frischen Blumen oder Blättern hergestellt, sondern aus Goldblech. Solche künstlichen Goldkränze wurden auch

seit Pausanias, *De coronis* (Leiden 1680) nicht mehr ausführlich gehandelt worden ist, so verdienen der Gegenstand, namentlich mit Rücksicht auf das in den Denkmälern vorliegende Material, eine erneute Untersuchung. [B]

Kreslus, Bildhauer, von Kybela auf Kreta, in Athen thätig. Außer zwei Wellgeschlenken von seiner Hand, deren Gegenstände uns nicht einmal bekannt, werden uns genannt ein Doryphoros aus Erz (Plin XXXIV, 75) und eine verwindete Amazone (l. c.), welche uns möglicherweise noch in verschiedenen Sachbildungen erhalten ist (hierdie ganze Amazonefrage vgl. Art. *Polykletes*), ferner eine eiserne Porträtstatue des Perikles, an der Plinius (l. c. 74) rühmt, daß sie des Helmschmucks des Olympiers würdig sei, und wunderbar sei bei dieser Kunst, daß sie alte Männer noch leben bilde. Auf diesem Original sind vielleicht die uns erhaltenen Porträts des großen Staatsmannes zurückzuführen (vgl. Art. *Perikles*). Schließlich bildete er einen sterbenden Verwundeten, von dem man sehen kann, wieviel vom Leben noch übrig sei, in *quo posuit infideli*

quodam vestet unguis (Plin. l. c.). Identisch mit diesem Verwundeten ist möglicherweise die Statue des von Pfeilen getroffenen Diitrophos, eines athenischen Heerführers, in den Propyläen zu Athen. Die Bemerkung über den Verwundeten schwört lebhaft an die, welche wir in einem Epigramm auf den

mit Beschriftung ΕΡΟΣΟΣ, aber auf dem Latinsch aufgedruckten Schotterschuhen, auf einem anscheinlichen Thron mit Fußschemel, das Haupt mit Lorbeer bekränzt, mit der Linken faßt er den hohen und aufgestellten Kompostab, indem er mit der gerade ausgestreckten Rechten eine Schale umgibt, so daß



100 Krokos auf dem Schotterschuhe

Laos des Myron finden. Ihm schenkt das Leben nur noch auf den Lippen zu schweben. Hiermit wie aus dem Verstande, daß Krokos anscheinlich sich Erbschüsse gewesen zu sein scheint, dürfen wir auf die Beeinflussung des Künstlers durch Myron schließen.

Krokos, der Lyderkönig, auf dem Schotterschuhe. Vasengemälde nach Mon. Inst. I. 64 Abb. 850. Welcher, Alte Hellen III, 481 ff. sagt: „Der Lyderkönig.

Die Spende in vollem Strom vom im dem Schotterschuhe hinabfließt. Ruhig und majestätisch sitzt er da, etwa als an den Göttergöttern der Achäer, indem der König auf einem Gerüst unter Verhüllung einer heiligen Handlung erscheint. Die Flamme durchdringt schon das ganze Gerüst, das an kranzweise mit großen Zwischenräumen übereinander gelegten Balken erhebt ist, von unten bis oben auf allen Seiten gleich, aber die ophi nach um die derten

Raumstatue und bedarf noch kurze Zeit, um sich in steigenden Massen zu vereinigen. Ein Mann, der nur umhüllt mit einem Gewand, übrigens nackt, dabei bekrönt und bartlos ist, *ΕΥΘΥΜΟ*, d. h. Wohlgeraute (Gottvertrau) hält vor sich gebückt über die Mitte des Holzscheitels nur zwei Fackeln, um diesen anzuzünden — so behaupten Gerhard und der französische sowie der englische Erklärer. Aber es sind nicht Fackeln, die er hält, denn die Flamme der Fackel brennt in der Spitze zusammen, nicht auf diese Art in der Breite auseinander und wenn man tausend Fackeln auf Monumenten vergleicht, wird man keine finden, die diesem ungeblieben gleiche, sondern es sind, ganz deutlich gezeichnet, Bienen oder Wesel. Und wozu auch anzünden an einem Punkte, wenn die Flamme schon durch und durch und auf allen Seiten verbreitet ist? So scheint also ein Wunder zu geschehen. Das Wunderbare erfordert gerade Werkzeuge, die von dem wirklichen und gemeinen Gebrauch des Werkzeuges sind — Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß *Ευθύμης* Wohlwedel (*εὐθύμης*), deren Größe in Verhältnis zu dem Holzscheitels gebracht ist, an denselben anlegt. Hierdurch wird der religiöse Charakter der Scene verstärkt. Bekannt ist, daß man in Athen sogar alle Versammlungsorte sprengte, und daß in den Tempeln der Raum bis zu den Sprenggefäßen besonders geweiht war. Gewiß ist es daher nicht unangemessen, daß für *Κρόνος*, der in den Tod zu gehen bereit ist, der Holzscheitels geweiht wird, wie man unter Besprengung den Göttern sich nahte. In dieser Verfassung erwartete er den Ausgang, der dann durch Donner und Blitz ohne Zweifel auch nach der Gestalt der Sage, die unser Künstler befolgte, wie nach den von Herodot, Ktesias und Nikomedes erzählten, entschieden wurde. (Noch unannehmbare ist die Erklärung, daß *Κρόνος* mit der Spindel, der Tempeldreher mit den Hosen oder Wehweheln die Flammen zu beruhigen und dabei mit Zauberformeln zu besprechen im Begriff sei (Arch. Ztg. 1880 S. 24). Man vergleiche den Gebrauch des Zauberbesen (*σάμψρον*) in der Erzählung bei Lactant. Philom. 35, bekanntlich der Quelle von Goethes Gedicht der Zauberlehrling.) Zu solchem Geschäft kommt auch dem Tempeldreher der Kranz zu und das Gewand hat er abgelegt und um die Hüften gebunden wegen der Hitze des schon brennenden Scheiterhaufens. Durch den ohne Zweifel bedeutenden Namen *Ευθύμης* ist angedeutet, daß *Κρόνος* wohlgeraute, der nahen göttlichen Hilfe getrost war, oder wird ihm gleichsam anrufen, daß er wohlgeraut sein solle. Für einen Diener der Gewalt, der den Scheiterhaufen anzündete, würde dieser Name in der That nicht passend sein. — Der Scheiterhaufen, der gegen poetische Religionsbegriffe verstößt und bei Ktesias nicht vorkommt, ist vermutlich erst durch

die Griechen in die lydischen Fabeln von *Κρόνος* wunderbarer Rettung hineingeleitet worden. — Die Darstellung des Bildes ist großartig, die Zeichnung, einmal als Kopie einer Vasenabdruck betrachtet, wie aus der besten Zeit der älteren Malerei; vollständig die Einheit des Ausdruckes, der in dem Gott vertrauen des gleichsam hochthronenden Königs und in der Heiligkeit des ernenen Augenblicks liegt. Ganz nach der Weise der griechischen Künstler ist im Ansehen nichts Fremdes, vom griechischen nach der Konvenienz der Kunst festgestellten Kestem Abweichendes eingemischt. *Κρόνος*, dessen fromme Tugend nach Pindar nicht stirbt, war so weisheitsliebend, daß man ihn als einen hellenischen König nehmen könnte, und gegen den griechischen Apollon so eifertüchtig gewesen, daß man bei dem Gotte, wohin er vertritt, den griechischen denken konnte.

Man vergleiche außer Welkers hier weggelassenen Einzelauführungen über die Fabeln in der Geschichte des *Κρόνος* meine Abhandlung de *Αγρο et Αδραστο* Lips. 1860. Der Umstand, daß *Κρόνος* und sein Schicksal den Griechen bald halbmystisch verscholen, macht sein Erscheinen auf einem solchen Kunstwerke sehr erklärlich. (Hn.)

Kronos. So bekannt der Mythos von dem Vater des Zeus ist, der seine eignen Kinder verschlingt, schließendlich aber von der Gattin Rhea überlistet wird, indem sie ihm statt des neugeborenen Zeus einen Stein bietet (Hes. Theog. 453 ff.), — ebenso dunkel war der ursprüngliche Sinn und Zusammenhang dieser Erzählung schon den Alten selber. Aus der fernen Vorzeit blieb nur dunkle Erinnerung und man fand in *Kronos*, schlecht etymologisierend (= χρόνος), die alles verschlingende Zeit, eine freistige Allegorie. Wahrscheinlich ist *Kronos* ursprünglich identisch mit dem italischen *Saturnus*, welcher ihm auch von den Römern gleichgesetzt wurde; er ist ebenso wie dieser für die ackerbauenden Stämme ein uralter Fruchtgott (*χρῶν*) von der Zeitigung des Getreides, der als Erdgott wirkt und schließlich als solcher wieder zu sich zurückkehrt, was er erzeugt hat. Daß nun das Meer (*Ποσειδών*) und der Himmel (*Ζεύς*) aus der Erde, dem ältesten Mittelpunkt des Universums, hervorgegangen waren, ist auch sonst den Griechen eine geläufige Anschauung, und die Vermählung des Fruchtgottes *Kronos* mit der asiatischen Göttermutter Rhea ebenso erklärlich. Als dann in naturgemäßer Differenzierung die Reiche der oberen Welt zwischen Zeus und Poseidon geteilt waren, daneben von anderer Seite der Demoterkultus eintrat, das Reich der Tiefe aber von dem Totenfürsten Hades besetzt ward, mußte *Kronos* in dem Abgrund (*Τάρταρος*) verstossen werden und lebte in dem immer abwärts verfallenden gestirnten Märchen sein Dasein. Da man Tempel von ihm und in Athen und



Kronos.



Kronos, Hestia.

Mythos erwähnt findet, so ist es begreiflich, dass in einer Kunstdarstellung der in Dunkel gehüllten Persönlichkeit wenig Veranschaulichung sich darbietet, auch der uns bekannte Mythos entsprach wenig dem heiligen Sinne der Griechen. Auf unsern Original zeichnieren aus klassischer Zeit und auf Vasenbild

dern ist Kronos nicht nachzuweisen. Sehr plastischer Kunsttypus, dessen Entstehung wohl erst dem alexandrinischen Zeitalter angehört, ist wesentlich in zwei verschiedenen Büsten erhalten (im Vatikan, abgeb. Mann. Kunstmus. Taf. 34 u. 35), wobei erst die letztere, tiefere Wiedergabe der Gestalt vor allem ausprägt. Der mild herabblühende Kronos Zeus ist ähnlich wie bei Hades angewandelt in einen eernen Tyrannen mit flut in Abstrich fallenden Haarbüscheln und geschweiftem Hinterhauptschmuck (capitel), das tiefe Sinken aber flachen Pfannen, welche ihm schon Homer beilegt (ἀγκυλονίης), wird über diese in das Hinterhaupt gelegte Hand ausgedrückt (vgl. oben S. 682). Auf pompejanischen Wandgemälden, auf Münzen der *papa Marc* und *Vener* und auf Gemälden (Wieseler, Denkm. II, 715–722) finden wir auch in seiner Hand das Attribut der Götterdeschel oder des Schickselschwerts mit einer geraden und einer krummen Spitze, zum Stechen und zum Schneiden (Achill. Taf. III, 7 p. 12). *ἀγκυρόν οὐρανὸν ἐξ ὀρέων* bei *ἑρως ἀγκυλονίης*, wie es Virgil zuweilen führt (Art. Kunstf. aus römischer Zeit) entstammt das einzige Symbol, welches den Mythos uns vorführt. Von einem eisenartigen Material, welches aus Albano stammt, vom Lichtkugel auf dem Albano (heute), jetzt auf dem Capitol befindlich, stellt die erste Seite (Abb. 861) nach B. G. Hoff, Campidoglio I, 24. 25 die Gestaltung des Kronos Hestia dar, wie sie vor der Geburt des Zeus dahingehend an ihren Eltern Hestia und Kronos mit stehender Gestalt antritt (Hestia. Mythos). Leider ist der obere Teil der Skulptur durch Brand gänzlich zerstört. Auf der zweiten Seite (Abb. 862) wird die Täuschung des Kronos durch Hestia in grafsamer Einfachheit und hochst würdig veranschaulicht. Der Gott thronet in der angegebenen Haltung sitzend, zusehnd, und ist im Begriff, den schlafenden Hestia den in Windeln gewickelten Stein aus den Händen der schlafenden vor ihm stehenden Hestia entgegenzunehmen. Eine Statue der Hestia mit dem in Windeln gewickelten Stein hatte schon Praxiteles gebildet, als in einer Gruppe mit Kronos, ist zweifelsfrei (Mann. Kunstergesch. I, 37). Overbeck, Kunstmus. II, 327. Die beiden übrigen Seiten des schon gesehnen Altars, welche die Pflege des getöteten Zeus und seine Zinszahlung als Herrscher vorstellen, werden wir nicht z. Z. abbilden und besprechen.

Kybele. Daß die phrygische große Göttin, die Bergmutter *Ἄγκη* *ἡγάθη* *ἡγάθη*, welche in der Ver-

darstellung der erbschlichen Mythe als Gemahlin des Kronos, dann als Mutter des Zeus, endlich bei den Römern als Mutter der Zwillinge oder mit dem Beinamen Silvia (Übersetzung von Opela) auftritt, dieselbe Vorstellung in verschiedenen Spaltungen und Spiegelungen, sowie lokalen Umformungen ihres Wesens enthalte, mag als sicher gelten, ohne daß es im einzelnen sich direkt nachweisen läßt. Die griechisch-klassische Zeit erblickte in ihr die Mutter Erde, wie Soph. Phil. 335: *ἑστέρτα τρυφῆς* *τῆς γῆς* nachweislich zeigt und die Vermengung mit Demeter Eurip. Hel. 1310 bestätigt. Nicht bloß Aithon hatte einen hervorragenden Tempel, Metreon genannt, sondern auch in Boethen und im ganzen Peloponnes war der Dienst verbreitet und verehrt, daß ihr großes Götterbild in Athen von Phidias (Paus. 1, 3, 4) oder dessen Lieblingschüler Agorkion (Plin. 36, 17) gefertigt war. Den Grund der auffallenden Erscheinung, daß man in Athen zu Perikles Zeit plötzlich einem ausländischen Gottesdienste eine hervorragende Stätte einräumte, findet Gerhard, Ges. Abhandl. II, 95—116 (über das Metreon) darin, daß die mütterliche Erdgöttin als eine Urborn der Athener Polter und anderswo unter andern Namen als schaffende Naturkraft und unrichtige Urgottheit schon längst bekannt war und in Form roher und anstößlicher Steinbilder (s. Art. „Götterbilder“) auch Verehrung genossen hatte. Über den Anlaß des phrygischen Kultus s. das S. 117. Ob die späterhin gewöhnliche Darstellung der Göttin auf dem Thron sitzend zwischen zwei Löwen, ein Tympanon in der Hand (Arrian. peripl. 9, mit jenem Meisterwerke in Zusammenhang steht, ist nicht zu bestimmen. Am nächsten dürfte die Rhea Pausan. (Braun, Vorschule z. Kunstmyth. Taf. 36) in ihrer einfachen Gestaltung eine Weiterbildung dieses Typus enthalten. Dagegen sind namentlich mehrere gleichartige Vollreliefs in Boethen, Attika, auf einigen Inseln und kleinasiatischen Plätzen nachgewiesen, welche jener Epoche nahestehen und die ältere, einfachere Kultusform der Göttermutter (ohne die späteren mythischen Gebrauche) darstellen. Conze in Arch. Ztg. 1880 S. 1—10 hat durch die vergleichende Zusammenstellung dieser Monumente, welche ihrem Stile nach zum Teil ins 3. und 4. Jahrh. v. Chr. hinaufreichen, einiges Licht über das Wesen jener Göttin zu verbreiten gesucht. Eine der vollständigsten Reliefs in Boethen, griechischen Ursprungs (Abb. 363, nach Arch. Ztg. 1880 Taf. 4, 4), zeigt eine Felsgrotte, in deren Hintergrunde auf einer Basis ein weibliches Bild mit zwei Euckeln in den Händen unterstellt ist. Davon rechts eine Göttin im langen Chiton und wallenden Mantel, auf dem Kopfe einen hohen Kalathos. Die Paternina sind allerdings nach analogen Darstellungen ist anzunehmen, daß die Kybele in der Rechten ein Tympanon, in der Linken eine Opfer-

schale hielt. Neben ihr steht, etwas kleiner von Gestalt, ein jugendlicher Mundschenk in der Chlamys mit der Kanne in der gesenkten Rechten, der linke Arm ist (wie an allen andern Reliefs) zerbrochen. Oben links am Rande der Grotte der hartige Ache-loeskopf, als ein Wasserdämon, wie oft in der Mitte oben Pan sitzend zwischen zwei liegenden Wildern; dann auf jeder Seite noch ein Tier, nach zoologischer Autorität doggenähnliche Hunde. Unten steht links vom Mundschenken und neben der Göttin je ein Hund ohne Kopf — Außer der Figur der Kybele, welche durch bekannte Abzeichen (Löwen,



463. Weiterbild für Kyb.

Tympanon, Modius) auf solchen gleichartigen Reliefs sicher steht, einmal noch durch Inschrift als *κύπερος* bezeichnet ist, erscheint hier ein Bild, offenbar aber ein fackeltragendes Mädchen, welches als Korn oder besser als Hekate schreit gefaßt werden zu müssen. In dem Mundschenken aber, der immer in gleicher Haltung und meist mit der Kanne (*κύπερος*) zur Seite steht, erkennt Conze den samothrakischen Hermes-Kadmeos, der bei Varro, Ling. Lat. VI, 88 als *modicus* ein *quidam* *admirator* *dis magnis* heißt. Hermes erscheint schon bei Homer u. 823 als Protoktor der Mundschenken, und bei Sappho (Flg. 33 Schindl.) *ἑρμῆς ὁ δὲν δαίειν* *βοῶν* *οὐρανῶν*. Selbigen stellt sich seine Person aber durch den auf einem Exemplare ihm gegebenen

Heroldstuf, für welchen auf einem andern, wie es scheint, und später auf einem Relief, wo er die Nymphen führt, ein Fußbohrer eintritt, etwa um ihn als Regenzeit (Schnee usw.) zu bezeichnen. Im Uebrigen auf unserem Relief die Göttermutter als alteude Erdgöttin vereint mit dem Regenspender und der fernher leuchtenden Mondgöttin, deren Zauberkraft ebenfalls Gedeihen gibt oder nimm, so bedarf das Achelosehaupt als fließendes Wasser anstatt der Quellnymphen) und der Hirtenschützer Pan (ἄναξ ἰσχυρὸς ποταμῶν) nennt den Pindar, um seiner wahrscheinl. Monte keiner weiteren Erklärung; nur die Hunde neben Hermes blieben unverständlich, falls man nicht an den lydischen κυνάρχη, Hippias (fig. 1, 2) denkt oder sie der Hekate zutheilen will (vgl.



mit der Göttermutter steht in Rom etc.

den Artikel S. 633). Ein bemalter Terrakottenrelief dieser Art abgeb. Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 137, vgl. dazu den Text. Die in der Masse späterer Statuen, Münzen und Reliefs horkommliche Vorstellung der Kybele zeigt uns dagegen die Göttin entweder hier sitzend auf einem Löwen (genau nach Soph. Phil. 398 τρυπακτόναι λιόντων ἐπέεσσι; auch Nikomachos nach Plin. 35, 108 *matrem deam in hon. sedentem*), oder thronend zwischen zwei Löwen, oder zu Wagen von einem Löwengespann gezogen. Sie erscheint dabei stets vollständig mit kurzärmeligem Chiton und großem Überwurf, dessen Zipfel über die linke Schulter herabhängt; auf dem Haupte die Mauerkrone, an welche hinten der Matronenschleier geknüpft ist. In den Händen hält sie Scepter und Tympanon, später auch wohl eine Geißel aus Knocheln und einen Lorbeerzweig, selbener ein Fußbohrer (Statuen bei Ciampi pl. 395—396 C). Ihr Begleiter, Thener und Liebling ist der einmännige Phrygier Attis, über dessen Figur s. oben S. 226. Sein Wesen und Schicksal wird allmählich zum Mittel-

punkte der lykischen Kybelischen, der Heiliger, verlagert, bis dem niedern Volke fast die Göttin selber, deren Kultus in Rom auf die höchsteste Weise Eingang gefunden hatte. Die Verherrlichung dieses besuchungscolten Ereignisses (Id. 291, 10 ff.) durch eine Wundschwende (Ovid. Fast. IV, 247) sehen wir auf einem ziemlich frühen Votivrelief, wahrscheinlich der Nachbildung einer bedeutendern Tempelskulptur (Abb. 864, nach Kigheul, Campidoglio II, 312), einfach und angemessen dargestellt. Die Vestalin Claudia Quinta, deren Ehrbarkeit angezweifelt war, zieht das bei niedrigem Wasserstande feststehende Schiff den Thier hinauf. Obwohl nach dem Geschichtsbuch die Römer damals von Attalos aus Pessinus nur einen heiligen Stein, allerdings das älteste Bild der Göttermutter, erhielten, hat der Künstler mit richtigem Gefühl vorgezogen, hier ihr Statbild zu zeichnen. Das sonderbare Wort *Naxivlm* in der Inschrift will man angeblich auf die samothrakischen Mysterien des schiffschwimmenden Dionysos beziehen, denn die Beschreibung in den Kybelischen ist fast ganz ungleichartig ist. Vgl. Kybele auf einem Schiffe, Aquila 1867 tav. 6.

Unter der Menge der Denkmäler römischer Kaiserzeit, in welcher sich der Kult der Kybele und des Attis über alle Länder des Reiches verbreitet hatte, wählen wir die reichste und doch verhältnismäßig einfachste und klarste Darstellung der beiden Hauptseiten eines Taurabollens aus Zoega, Bassiril. 1, 13 (Abb. 865, 866) zur Vorführung der typischen Gestalten und Attribute. Kybele fährt mit dem Löwengespann, thronend in der schon beschriebenen Kleidung, Tympanon und Lorbeerzweig in den Händen; sie sucht den verkommenen Attis, welcher sich hinter der Fichte verborgen hält und ihre Ankunft erlauscht. Er trägt die gekrüppelte Haar, den Bauch entblößt und eine Chlamys über die Schulter. Neben ihm steht angelockt das Pedum, auf dem Baum sitzt der Hahn, zum Attis' Versteck zu verrathen. Auf der Rehrante thront die heilige Fichte (als immer gründer Baum) die Mitte ein. *de la* geschnitten mit der Syrinx des Hirtenjünglings und den Horken, welche mit Zinnschmelze wechseln, ferner mit Opfergeräten, als Schüssel, Wassergelasse, Räucherbüchse. Ein Hahn und drei kleinere Vögel, darunter nach Zoega ein Falke, den Aelian H. A. 12, 4 als Spödzog der Göttermutter nennt, bekrönen den thronen Baum, unter welchem Widder und Stier, beide mit breiten Hunden um den Leib und Bandern an den Hörnern gelehrt des Opfers gewärtig sind, an dessen Altären der Altar errichtet ist. Die Inschrift, deren Anfang zu lesen *Matria Deum Magnae Idiae etc.* bezeugt durch Angabe der Kennzahl, daß 295 a Chr. die Blutlaute mit dem Widder oder Stieropfer (wahrscheinlich hier beides zugleich) stattfand, deren Göttränche Prater (R. Myth. 738) beschreibt, welcher auch Nachweisungen über ähnliche Denkmäler gibt.

Besonders merkwürdig ist ein Altar in Attika, abgeb. und beschrieben Arch. Zeit. 1865 S. 73 Taf. 177-178, dessen Bildwerke zugleich die heimischen Denkmäler mysterien lehren. Die ausgedehnten Anlagen des Metron in Ostia sind beschrieben Annal. Inst. 1868 p. 362 ff.

seinem Relief bei Righetti, Campitoglio 1, 120 (Abb. 867) (Dafs das berühmte Gemälde eines Archigallus von Patrukelas, welches Kaiser Eludius hochschätzte und in seinem Schlafzimmer hatte, Plin. 36, 70, etwas anderes, wahrscheinlich einen Atys, vorstellte, ist selbstverständlich.) Wieseler, Alto Denkm. II II. 6 S. 12

M·D·M· ET· ATTINIS



L· CORNELIVS· SCIPIO· CREITVS
V· C· AVGV· TAVROBOLIVM
SIVE· CRIOBOLIVM· FECIT
DIE· III· KAL· MART
T· VSCO· E· TANVILLING· COSS

300. (Zu Seite 800.)

Altar der Kybele



301. (Zu Seite 801.)

Auf andern Denkmal
lern sehen wir Atys bald
ohnem unter der Fichte,
an welcher ein Tympanon
hängt, nur in Begleitung
eines Widders (worin die
Phantasie späterer Jahr-
hunderte eine Ausdeutung
auf das Tierzeichen des
Frühlings erblickte); bald
neben dem Thron der Hie-
dyante, auf deren andrer
Seite die Fichte mit heiligen
Gewürzen steht; bald
gegenüber der thronenden
Göttin, welche ihm die
Hand hinreckt; bald auf
eine Fichte gelehnt vor
dem Tempel, wo die Göttin
zwischen ihren Löwen sitzt.
Am häufigsten aber, je-
doch nur auf den für die Neglesien geschlagenen
Kantornaten, zeigt er sich auch überstandenen
Qualen triumphierend an der Seite seiner Schützern
auf dem mit vier Löwen dahinjagenden Wagen.
(Zoege, Hesiart. I, 265.)

Im Anschluß an die Bemerkungen über diesen
langtebigsten aller heidnischen Kultus geben wir noch
das Bild eines Archigallus, eines Erzpriesters der
Kybele im heidnischen Kostüm nach dem capitolin-

Denkmale: 4. klass. Altertum



mit Kybelepriester

beschreibt das Relief auch
den Vorgängern wie folgt.
«Auf dem Haupte hat er
einen Lorbeerkranz mit
drei Mehlkränzen, von denen
das mittlere nach Visconti
mit dem Brustbilde des
identischen Zeus, die beiden
andern mit dem des Atys
(oder nach Foggini des Atys
und Koumbalos verziert
sind. Mit dem Kranze
stehen wohl in Verbindung
die gegliederten Wellenblän-
den, welche paarweis unter
dem Scheitel hinter jedem
Ohre auf Brust und Leibe
hinabfallen. Die Ohrfläp-
pen sind mit Gefängen ver-
sehen. Den Hals umgibt ein
gewisser als goldener Kette

des Band mit zwei Schlingenköpfen, die in denselben
Ring helfen. Auf der Brust gewahrt man ein Schild
in Form einer Kelle mit dem Bilde des Atys, wel-
cher anscheinend die Hand auf den unteren Teil des
Gesichts legt (nicht den Finger auf den Mund, zur
Andeutung des bei den Mysterien zu beobachtenden
Schweigens, wie Foggini sagt, aber auch nicht unter
das Kinn, wie Plattner, um ihn zu berühren, angibt).
Daran kommen andre auf die Würde bezügliche Attrib.

51

gute. Mit der rechten Hand hielt der Priester etwas, das den Beschauern entweder als eine Art von Hand habe oder als eine Molinflecht, aus der drei Ölzweige hervorgehen, oder als ein Kranzweige neben einer Frucht dieses Baumes erschienen ist. In der linken hielt er ein Gefäß mit Früchten, unter denen man einen Pflanzapfel und Mandeln, die ebenfalls in den Sagen von Kylene und Alys eine Rolle spielen, erkennt. Darüber, im Bausche des Schleiergewandes, liegt der an beiden Enden mit einem härtigen Kopf beschmückte Stiel einer Gestalt, auf deren drei hirt-

großen röhrenförmigen Vätermutter (*Mopse Lili*) erscheint als Halbfigur vor einer als Muschel gebildeten Nische, mit der Schale auf einem kleinen Altar spendend. Außen dem langen Schleier trägt sie um den Kopf Priesterbinden, oben mit Schellen verziert; mit den Fäden auf die Brust herabfallend. Auf der Brust hängt ihr ein härtiges Bildchen (spermatophyten, nach Viegand) des Zeus (als des Sohnes des kretischen Zeus), auf dem auch der Adler am Altar und der von ihrer rechten Hand gehaltene Eichenzweig deuten.



Die Priesterin der Kylene.



Die Aphrodite-Idol.

hängenden Schleier, Knochen zu bemerken sind, worauf dortdurch Plut. *adv. Colol.* 33, womit die Götter geschildert wurden. Zu den Selten sind ein Cymbel-paar, ein Tympanon, eine physische Flöte mit einem geraden und einem gekrümmten, horn ähnlichen Rohre und eine Chora (von ähnlicher Form wie in dem Relief Abb. 866) aufgeführt. Vgl. über diese Attribute das Epigramm der Anthologie bei Jacobs, *Dehretus* I, 8.

Als ein vollkommenes Seitenstück dieses Priesterbildes gibt sich dasjenige einer Priesterin im Vatican (Abb. 868, nach Mus. Pio Clem. VII, 18). Beide Reliefs waren ohne Zweifel Weihgeschenke für Tempel. Die Römische Laberia Felicia, Großpriesterin der

Ein ganz phantastische Vorstellung stellt die ältere, jenseitliche Kylene zeigt ein archaisches Idol aus späterer Zeit (Abb. 869), von Orlandi, *Ann. Abhandl.* II, Taf. 69, 8. Aphrodite als Mutter genannt und beschrieben. Von zwei Kindern (Pionen?) im Festzug getragen, steht links dieses Idol, kenntlich als Aphrodite durch Nische, eine Teil abgestreift und hakenförmig launigly erhabene Felsbildung, wie durch die der Brust angehängte rechte Hand, als mütterliche Göttin allen Erschaffenen durch die am Knie des ihres Hauptes aufsteigenden Spinn- und Löwenpanzer. Die Figur stammt aus dem sog. Orakel Achille's. Le chevalier, *Voyage de la Tronche* II, 325. (Hun.)

Kyklophenau. Als die ältesten Baumeister und Bildner in Griechenland werden die Kyklopen genannt. Dieselben sind wohl zu unterscheiden von den titanischen Kyklopen, den Personifikationen des Gewitters (Arges, der Leuchtende, Sterges oder Asteropes oder Asteropaios, der Blitz, Brantes, der Donner; Hes. Theog. p. 129 ff.; Apollod. I, 1, 2), ebenso von den homerischen Hirten und von den Gehilfen des Hephaistos. Unsere Kyklopen, der Sage nach so benannt nach ihrem Könige Kyklops, waren reine Handwerkerzünfte, weshalb sie auch γαστροπόροες oder χειρωνακτορες, d. h. bloß Hand und Bauch sind, heißen. Sie sollen ursprünglich in Thrakien ansässig gewesen sein, von wo aus sie nach Kreta und Lykien verstreut wurden. Von König Protes wurden sie nach Argos (vgl. Kuckulauf bei Eur. Or. 904) gezogen und befestigten dort Tiryns und Mykenai. Auch die Labyrinth- (wahrscheinlich bergmännische Bauten) bei Nauplia wurden ihnen zugeschrieben. An plastischen Werken sollen sie das Löwenthor von Mykenai und ein steinernes Medusenhaupt in Argos gefertigt haben. Der ganze Mythos von den bauverstündigen Kyklopen ist offenbar ein etymologischer: die Kyklopen sind die Erbauer eines κύκλος, eines Mauerzuges. Daß ihre Zahl auf sieben angegeben wird, hängt einfach mit der häufig wiederkehrenden Zahl der Stadtthore (ὄψιν ἐκτάκτω; Illus IV, 406) zusammen. (Die Belege siehe bei Overbeck, Schriftquellen zur Gesch. d. bildl. Künste bei den Griechen I—26.)

Von den den Kyklopen zugeschriebenen Werken besitzen wir noch die Mauerbauten der Burgen von Tiryns und Mykenai und das Löwenthor an letzterem Orte. Der Stil des letzteren, von dem oben S. 321 die Rede war, weist uns auf asiatische Einflüsse, so daß seine Verfertiger in der That aus Kleinasien, speziell Lykien, eingewandert sein mögen. Von den Mauern von Tiryns berichtet Pausanias (II, 25, 8): sie bestehen aus unbehaueenen Steinen, von denen ein jeder so groß ist, daß auch nicht der kleinste von ihnen von einem Joche Maulthieren auch nur von der Stelle fortbewegt werden konnte. Kleine Steine sind schon von alters her eingemörtelt, so daß jeder derselben den großen zur Verbindung (ἀρμύρα) diene. Diese Bauweise zeigen auch die erhaltenen Reste, von denen Abb. 870, nach Gell, Probestücke

von Stadtmauern des alten Griechenland Taf. V, eine Anschauung bietet. In weniger roher, weit sorgfältiger und kunstvoller Weise ist die Mauer von Argos (Abb. 871, nach Gell Taf. I) konstruiert. Hier sind die Steine vielsäckig, polygon zugehauen und sorgsam in einander gefügt, so daß eine Ausfüllung mit kleineren, aber ebenfalls behauenen Steinen nur selten notwendig war. Mörtel oder ein sonstiges Bindemittel ist weder hier, noch bei andern kyklo-



870 Mauer von Tiryns

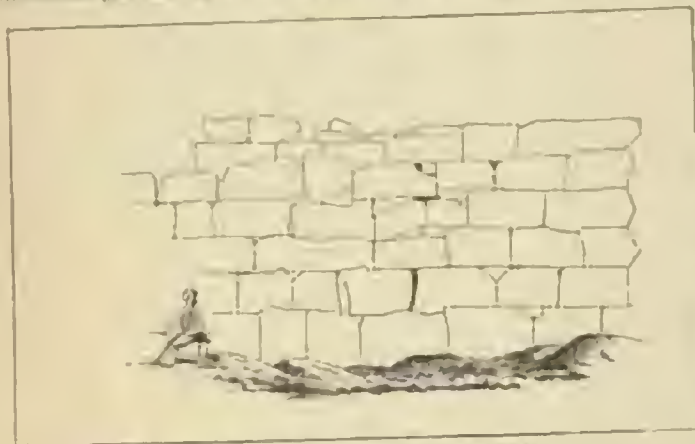


871 Haus von Argos

pischen Bauten angewendet. Noch regelmäßiger ausgeführt, mehr dem Quaderbau sich nähernd, ist die Mauer von Megaris in Arkadien (Abb. 872, nach Gell Taf. XVIII). Von besonders sorgfältiger Arbeit ist die Stützmauer der unteren Terrasse der sog. Pnyx zu Athen, von der oben auf Abb. 162 eine Probe gegeben ist. Hier sind einzelne Blöcke sogar sauber umrandet.

Früher hat man aus der Konstruktion dieser Werke, je nachdem sie roher oder mehr dem Quaderbau sich nähernde Fügung zeigt, Schlüsse auf das Alter ziehen wollen. Man ging nämlich von der Voraussetzung aus, der Polygonbau sei mit einer roheren

Vorstufe des Quaderbaues gewesen. Denn ist aber nicht so der Quaderbau ist oben all wie der Polygonbau. Man warnte den Quader oder Polygonbau an, je nachdem der Stein brach. Lieferte der Steinbruch regelmäßig brechende Steine, so war der Quaderbau oder eine dessen angenäherte Weise am Platze, lieferte er aber unregelmäßig brechende, dann war es natürlich der Polygonbau. Die Konstruktion ist also einfach abhängig vom Material. Aber auch innerhalb des reinen Polygonbaues gibt die rohere oder feinere Fügung der Steine, unbehauener oder behauener, Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Füllsteinen noch keineswegs ein Kriterium für die Altersbestimmung. Häufig sind die Restaurationen polygoner Stützmauern viel roher als die ursprünglichen Bestandteile. An den Mauern von Mykenai finden wir Polygonbau höherer Fügung mit kleinen Füllsteinen gleichzeitig neben feinerem Mauerwerk.



272 Mauer von Trophäe. (Zu S. 269.)

Palladien und Quaderbau. Auch das etwa gleichzeitige sog. Schatzhaus des Alkibiades (s. Mykenai) zeigt keineswegs polygonen, sondern durch aus regelmäßigen Bau, da nur auf diesem Wege die Spitzkuppel konstruiert werden konnte. Der reine Quaderbau mußte fast mit Notwendigkeit bei Anlage der Tore und Bastionen, an den Ecken der Mauern, überall, wo es sich um schwerere konstruktive Aufgaben handelte, in Anwendung gebracht werden. Dagegen erhielt sich der Polygonbau, selbst nachdem der Quaderbau allgemein üblich war, bis in die spätesten Zeiten für bestimmte Zwecke, so besonders für Futtermauern.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Benennung Kykloponbau für Polygonbau wohl eine bestimmte Konstruktionsweise bezeichnet, aber keineswegs eine Altersbestimmung enthält. Mit Sicherheit können wir polygonen Bauten nur datieren, wenn wir für die Zeit ihrer Erbauung sichere Zeugnisse haben, wie das z. B. der Fall ist bei Mykenai oder Tiryns, welches schon Homer (Ilias II 659) normant nennt.

Man hat die Bauweise wohl auch als die spätere gleiches beschreiben wollen, indem man sie auf die peloponnesische oder griechische Kultur beschränkt glaubte. Wir finden sie aber nicht allein in Griechenland und Italien, sondern auch in Ägypten, Kleinasien, auf Sardinien, in Spanien u. s. w. Sie ist aber ohne prinzipiell, unter gleichen Materialbedingungen überall sich findende Weise. (Hier das Peloponnes an Athen vgl. oben S. 125.)

Kehren wir zur Betrachtung der Mauern selbst zurück, so haben wir noch der Mauerplatten zu gedenken, wie sie besonders gut in Tiryns, aber auch sonst, z. B. in Mykenai, erhalten sind. In einem Teile der Burgmauer laufen zwei durch Überkragung hergestellte, spitzbogige Gänge neben einander, in einem andern Teile derselben ein ähnlicher Gang mit einer Reihe bis zum Boden reichender Fenster- oder Thoröffnungen nach der Stadt zu (Abb. 873^a, auch Arch. Ztg. 1844, Taf. 26).

Der Zweck dieser Gänge ist nicht völlig klar, doch dienten sie gewiß fortifikatorischen Zwecken.

Die Mauern sind durch Thore durchbrochen. Ihre Überdeckung fand in verschiedener Weise statt. Neben Gisch d. Bank im Alter S. 231 scheiden fünf Arten. Die einfachste Art ist die, welche uns das Löwenthor von Mykenai zeigt (Abb. unter Mykenai). Auf zwei etwas an einander gereihten Seitenpfeilern ruht der gewaltige Deckblock. Zur Entlastung desselben ist oberhalb ein Hufeisen durch Überkragung eingesparrt. Die Lücke wurde durch die mit den Löwen geschmückte Giebelplatte geschlossen.

Die zweite Art zeigen uns Abb. 874 und 875 Thore von Saron und Plöglia. Hier wird die Thoreöffnung oben durch überkragende Steine verringert und dann erst durch einen Block geschlossen. Abb. 876 Thor von Delos zeigt uns eine dritte Art, bei der die Öffnung durch zwei sparsenartige schräg gegen einander gestellte Blöcke gedeckt wird. Die vierte Art machen Abb. 877 und 878 Thore von Mischonghi und Mischonoi deutlich. Die Überdeckung wird hier hergestellt durch abwechselnde Überkragung. Die Kämpfe der Steine sind nach der Neigung des Thores abgeseigt. Die Überkragung kann entweder gleich vom Erdboden beginnen (Abb. 877) oder erst in einer gewissen Höhe (Abb. 878). In Abb. 879 und 880 Thore von Theorien und Ephora sehen wir dasselbe Verfahren, nur hat man hier die Steinköpfe nicht einfach abgeseigt, sondern in lebiger Kurve behauen, so daß wir den Eindruck einer spitzenzahnigen Oberfläche erhalten.

^a Die Abbildungen 873 und 874 sind auf Tafel XV zu sehen.



672 Hauswelle von Tiryn.



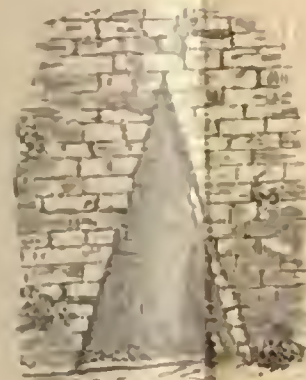
671



673



674



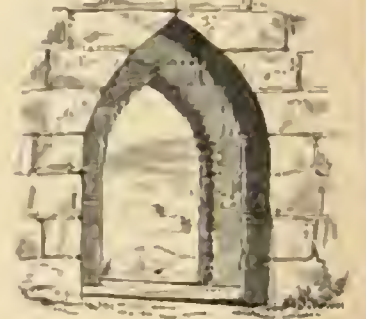
675



676

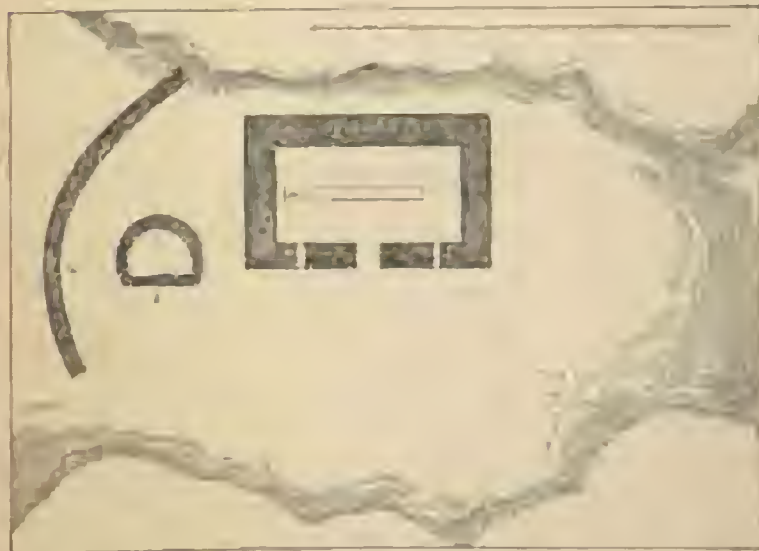


677



678

Aligeehene Thorbildungen.

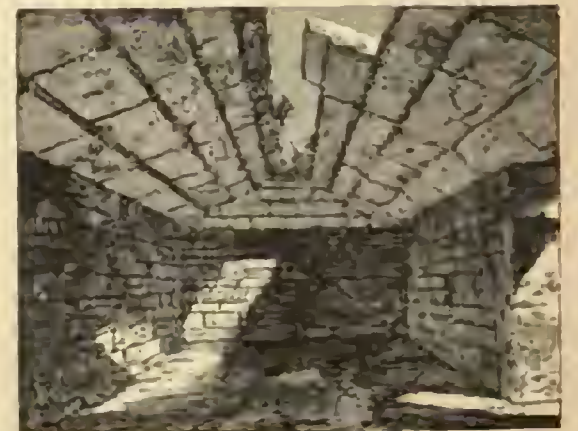


679



680

Aligeehene Thorbildungen.



681

wollen erhalten. In Italien wurde zur Überdeckung der Thoröffnungen schon frühzeitig der Rundbogen resp. das Tonnengewölbe verwendet (Abb. 674—889, nach Reber).

Eigentliche Türme können die meisten kyklopischen Befestigungen nicht, wohl aber rechtwinklig vorspringende, eckige Bastionen, besonders zum Schutz der Thore. Wenn nun die Kyklopen von Aristoteles (bei Plin. VII, 195) als die Erfinder der *turres* (türreus, *τύρραι*) bezeichnet werden, so haben wir unter diesem Ausdruck offenbar Burgen, Festen zu verstehen. Die Homerische Zeit dagegen kennt schon Türme (*τύρραι*).

Außer diesen Befestigungsanlagen besitzen wir in kyklopischer Bauart, jedenfalls sehr alter Zeit, einige Steinbauten im städteichen Euböia, welche wahrscheinlich sakralen Zwecken dienen. Am bekanntesten ist das der Hera zugeschriebene Heiligtum auf dem Berge Ochia, von dem Abb. 881—883, nach Mun. Ind. III, 37, Grundriß, Außen- und Innenansicht ergibt. Das Gebäude besteht aus einer länglichen Cella von 12,70 : 7,70 m mit einer Thür und zur Seite je einem Fenster auf der einen Längsseite. Die Mauern sind hergestellt aus dem Stein des Felsens, unter dem der Bau steht. Da der Stein, Kalkschiefer, in ziemlich regelmäßigen, langen, breiten, dünnen Platten bricht, macht das Ganze fast den Eindruck eines Grottenbaues. Die kleinen Ungleichheiten in der Höhe, Länge und Breite der Platten werden durch kleinere Plättchen ausgefüllt. Höchst interessant ist die Beschichtung. Auf alle vier Wände hat man schräg zur First aufsteigende Platten gelegt, von denen eine über die andre überkrängt, aber so, daß jede überkrängende Platte bis zur Aufsenkante der Wand reicht, mithin ihr Auflager noch auf der Mauer hat. Um das Aufsteigen der Platten zu vermeiden, also das Schergewicht auf die Wände zu verlegen, hat man die Platten so geschichtet, daß sie an dem auf der Mauer lagernden Ende dick, an dem überkrängenden aber viel dünner sind. Bei andern Bauten Euböias ähnlicher Konstruktion hat man die Platten in den auflagernden Teilen noch durch Steine beschwert. Über der Thür besteht das Dach aus einer einzigen großen Platte. Man bildet die Deckplatten aber keine First, sondern lassen eine längliche Lichtöffnung von 6 m Länge und 2 m Breite, so daß das Innere hypäthral erscheint, wir hier also den ältesten Hypäthraltempel zu verzeichnen haben. Die ganze Bauweise ist eine kyklopische, in ihrer Besonderheit nur modifiziert durch das Material. Wir sind nicht berechtigt, hier eine besonders von den Bewohnern des städteichen Euböia, den Dryopern, gepflegte Bauweise (vgl. Bursian, Arch. Ztg. 1855 S. 82) zu erblicken. [J]

Kyknoe. Daß die verschiedenen mythologischen Personen dieses Namens mit einander zusammen-

hängen, ist grundsätzlich zwar anzunehmen, jedoch nach der gründlichen Pervarstellung des ursprünglichen Dämonentypus in Figuren des Epos oder des Märchens nicht mehr zu erwägen. Wir haben es hier nur mit dem Sohne des Ares und der Pyrene zu thun, einem Gewitterhelden, der in den apollinischen Kultus vertrieben im späteren Epos als Hater und Wegelagerer auftritt und von Herakles bezwungen wird. Der Vorgang war außer im Hesiodischen Heraklesschilde auch von Stesichoros poetisch gefaßt und muß demnach in Tempellegenden eine hervorragende Rolle gespielt haben, worauf ebenfalls das häufige Vorkommen auf älteren Vasenbildern (es werden etwa 25 Vorstellungen gezählt) hinweist. Bei dem Vortrage der Begebenheit behauptet sich indessen wie auch sonst dem Epos gegenüber die künstlerische Freiheit; eine wesentliche Abweichung ein gewisser Denkmaler besteht nämlich darin, daß nach dem Falle des Kyknoe und dem Eintritte des Ares in den Kampf Zeus nicht bloß wie bei Hesiod (Scut. 283) Donner erschallen und Blutstropfen regnen läßt, sondern sich in eigener Person zwischen die Kämpfenden wirft und Frieden gebietet; falls nicht dieselbe Wendung etwa von Stesichoros angegeben war. Für weniger auffallend darf es erachtet werden, daß dem Herakles in mehreren Fällen gerade der von Hesiod so umständlich beschriebene Schild fehlt, obwohl der Held ein Schwert führt. Auf jüngeren Bildern kommt er auch mit Keule und Bogen bewaffnet vor. Wie die alten Vasen am attyklaischen Throne und auf der Burg von Athen, welche Paus. III, 18, 7, I, 27, 7 erwähnt, gestaltet waren, wissen wir nicht; doch darf man vermuten, daß ein höchst abstriches Vasengemälde bei Gerhard, Amerl. Vasen II, 122, 123, welches durch streng symmetrische Anordnung und Zahl der Figuren hervorsticht, einem bedeutenden Vorbilde entnommen ist. Wir sehen dort nämlich Kyknoe selbst schon gefallen am Bogen liegen, Herakles kämpft gegen Ares ermutigt von Athena, aber gerade jetzt tritt Zeus selber mit dem Blitz in der Rechten zwischen die Kämpfenden. Zu beiden Seiten jagen die Viergespanne der Helden nach rechts gerichtet davon; Wagenlenker ist für Herakles Iphitos und für Ares sein Sohn Phobos; neben und vor Herakles' Wagen aber zeigen sich Poseidon und Nereus, gegen Phobos gewandt Apollon und Dionysos, alle wiederum symmetrisch gestellt und der erste jedes Paares mit heftig abwechselnder Gebärde; der andre ruhig, weil in größerer Entfernung gedacht. Das Anwesenheit findet Gerhard sehr fein mit dem Hinweise auf die vom Künstler angenommene Örtlichkeit motiviert, indem nämlich Herakles' Rosse vom phemischen Hater Pegasus flüchtend sich in Poseidons Element zu stürzen, die des Phobos aber Apollons Tempelfrieden zu stören im Anstufte sind. — In den einfacheren Darstellungen, deren eine wir

nach Gerhard, *Antiq. Vascul.* II. 121, 1. Abb. 284 wiedergeben, bekämpft Herakles mit dem Schwert (hier ohne Schild, den lanzenstreichenden, schon sinkenden Gegner Kyklos. Athena, gestützt auf beiden Hellen und der Alpe, deren Schlangen konventionell

Wiederholung durch nichts besonders charakterisiert ist, war dem gegenständlichen Griechen seine Bedeutung unzweifelhaft auf allen Vasenbildern, welchen die Götter sehr oft ohne ihre Attribute dargestellt; hier aber bildet die Wiederholung der Scene mit

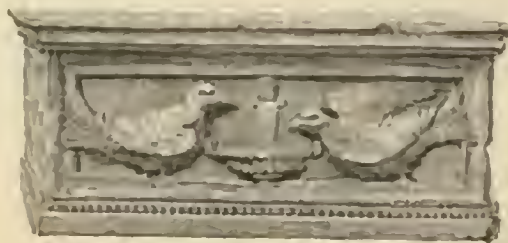


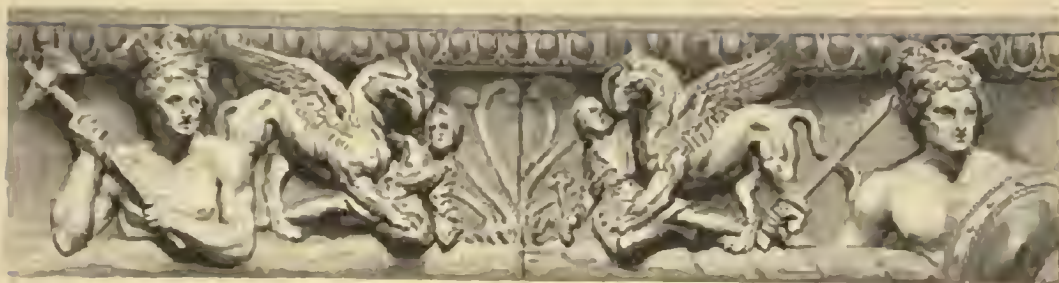
284 Zweikampf des Herakles und Kyklos

als Trübseln gekocht sind, scheint ihrem Lieblinge mit der Lanze thätige Hilfe zu bringen, ebenso anderseits Ares seinem gekränkten Sohne. Da schreitet aber mitten zwischen die Kämpfer Vater Zeus und mit der Rechten umgelenkt Herakles Arm fassend wird er selbst den Friesen verzwungen. Obwohl der

einzelnen Namensinschriften volle Gewahr, zu ein sehen, bemerke man auf dem Schilde des Ares den bacchischen Ephraukranz, hervor seine und der übrigen Götter hervorragende Größe. — Neueste Ausgabe der Kunstwerke Arch. Zeit. 1879 S. 187, *Annal. Inst.* 1880 p. 78.

(Bu)





L

Lampen. Die Lampen (λύχνος, *lucerna*) sind im Altertum die weitum am meisten verbreiteten Beleuchtungsgeräte für das Haus. Fackeln pflegte man bei Ausgängen auf der Straße zu verwenden (s. Art.), nur in der heroischen Zeit, für welche der Gebrauch der Lampen nicht sicher nachweisbar ist (der χυβώτης λυχνος der Aelian, Od. XIX, 88, ist vermutlich etwas anderes), kamen auch im Innern der Häuser Fackeln, welche an Haltern befestigt waren, neben Leuchtpflanzen oder Feuerbecken zur Verwendung. Kerzen konnten in Griechenland nur selten vor, und in Italien, wo die eisernen Verbräuter hatten, war ihre Anwendung jedenfalls nicht entfernt so allgemein wie die der Öllampen. Die antiken Öllampen nun beruhen, so sehr sie sich auch hinsichtlich des Materials, der Form und der Ausstattung unterscheiden mögen, doch durchwegs alle auf dem gleichen Prinzip; technische Fortschritte hat das Altertum gerade im Beleuchtungsweisen ganz und gar nicht gemacht. Ihre Bestandteile sind demnach überall ein Behälter für das Öl und dann angebracht die Schwänze oder Fülle für den meist aus Flachs oder sonstigen Pflanzenfasern hergestellten Docht. Die einfachste Form der Lampe enthält weiter nichts als diese beiden Teile, der meist ebenfalls flache und fast immer rund oder oval gestaltete Ölbehälter hat oberhalb ein Loch zum Einfüllen des Dochtes. Dazu kommt dann aber meistens noch, behufs bequemeren Tragens, ein Griff,

henkel- oder ringartig geformt, welcher in der Regel an der der Fülle entgegengesetzten Seite angebracht ist. Weitere Abweichung kommt in der Lampenform dadurch hinein, daß anstatt einer einzigen Docht schmanne deren mehrere, zwei, drei, vier u. s. w., je an manchen besonders großen Exemplaren sogar zwölf und zwanzig angebracht werden, deren jede sich je ein besonderen Docht braucht, weshalb gleichzeitig mit der Vermehrung der Schmanzen auch der Körper des Ölbehälters größer werden mußte; die Lampen wurden nach der Zahl der Füllen als διπλός, τριπλός etc. bezeichnet. Ferner finden wir die Lampen bald mit flachem Boden, bald mit Fuß versehen; und metallene Exemplare sind außerdem öfters mit Kettchen versehen, an denen man sie tragen oder aufhängen konnte. Ein Beispiel hierfür ist Abb. 885 (nach Roux und Barré, Pompeji und Herкулanum VI, 39), eine bronzene Lampe aus Stabla, einfaches mit noch erhaltenen Resten des aus Flachs gemachten Dochtes; die beiden Kettchen, an denen sie hängt und die sich weiter oben verbindet ein Ring zu einer einzigen vereinigen, sind an Schwanenköpfen befestigt; an dem dritten, zwischen jenen schilleren Kettchen ist der Henkel angebracht, vor mittels dessen das zur Auffüllung des Öls bestimmte Loch verschlossen wird. (Vgl. die Ansicht der Lampe von oben.) Die Platte, durch welche die Kette unterbrochen wird, war zur Anbringung einer Inschrift.

wahrscheinlich des Namens des Besitzers, bestimmt, ist aber leer geblieben. Auf derselben Abbildung sehen wir noch einige zu den Lampen gehörige Vorrate abgebildet: rechts zwei kleine Zangen, womit man die Lampen putzte, resp. den Docht kürzte, und links einen kleinen Haken, um den Docht, wenn

die Fülle der Darstellungen sehr mannigfaltig, ob schon Bildwerke von wirklichem Kunstwerke darunter sehr selten sind, da das meiste gewöhnliche Handwerks- oder Fabrikarbeit ist. Eine kleine Auswahl pompejanischer Thonlampen geben wir in Abb. 886 (nach Roux und Barré VI, 41); davon sind vier mit

je einer, zwei mit je zwei, also auf drei Schnauzen versehen. Die Darstellungen zeigen einen jugendlichen Herakleskopf mit Löwenfell, einen Adler, welcher einen Hasen zerfleischt, Herakles im Kampfe mit dem die Hesperidenpfel hitzenden Drachen; Tyche mit Vüllhorn und Steuerräder; Iola mit dem Sistrum, umgeben von Harpokrates mit Füllhorn und dem Hundsköpfigen Anubis; endlich einen Herakleskopf. Die selbste Lampe, welche keine Darstellung hat, ist dafür durch ihre Halbmondförmigkeit (die Handhabung ist abgebrochen) interessant. Von den Darstellungen der Thonlampen gibt es einige, aus älterer Zeit stammende Sammlungen von Helber, Passeri u. a., die neuerdings derselben wäre sehr erwünscht. — Die Bronzelampen sind auf der Oberfläche der Ölbehälter meist einfach ornamentiert und ohne Relieftechnik, doch sind bisweilen plastische Rautenfigürchen darauf angebracht. In Form und Dekoration sind sie meist bei weitem eleganter als die Thonlampen, Henkel und Schwänze zerfetzt zierlich, mit Arabesken oder Blattwerk geschmückt, auch der Fuß ist meist schlank und gradlos schmückt (vgl. die beiden pompejanischen Lampen in Abb. 893 nach einer Photographie). Bisweilen gab man aber auch, und zwar sowohl in Thon als in Bronze, der Lampe eine fremdartige Form; wir finden menschliche Figuren oder Köpfe, Füße, Tiere, Geräte u. dergl. bald mehr, bald minder geschickt zu diesem Zweck verwandt. So ist oben Abb. 619 ein mit einer Sandsteinbekleideter Fuß mitgeteilt, der als Lampe diente; die Schwänze sitzt hier auf der großen Zehe. Doch ist die Erfindungsgabe der Lampenverfertiger bei diesen figürlichen Motiven häufig auf Abwege geraten, und glücklich irdacht scheinen nur diejenigen Lampen, in welchen es der Verfertiger verstanden hat,

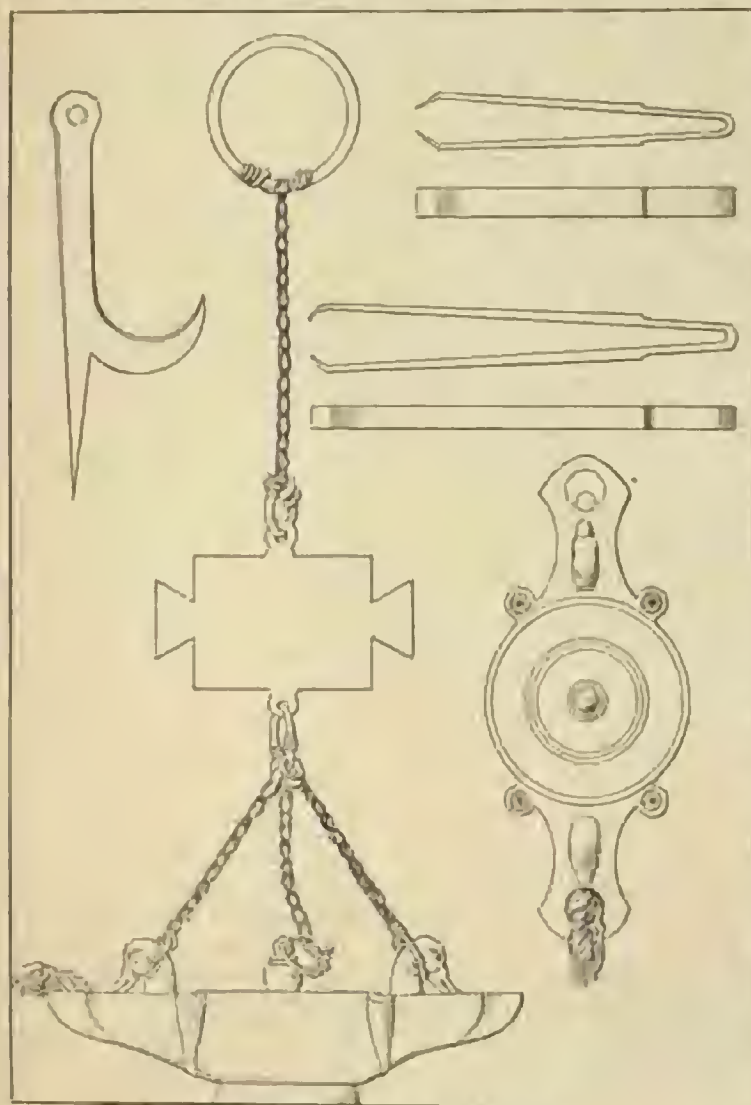


Abb. 886. Bronzelampe aus Stabla. (En Seite 207)

er zu weit hervorragt, zurückzustößen oder im entgegen gesetzten Falle aufzustechen.

Das gewöhnlichste Material für die Lampen war der Thon. Die thönernen Lampen sind durchweg in Formen gepreßt und meist auf der Oberfläche des Ölbehälters mit einem eingepreßten Relief verziert. Die Zahl solcher mit Bildwerk verzierter Lampen, die freilich fast sämtlich erst aus römischer Zeit stammen, ist außerordentlich groß und

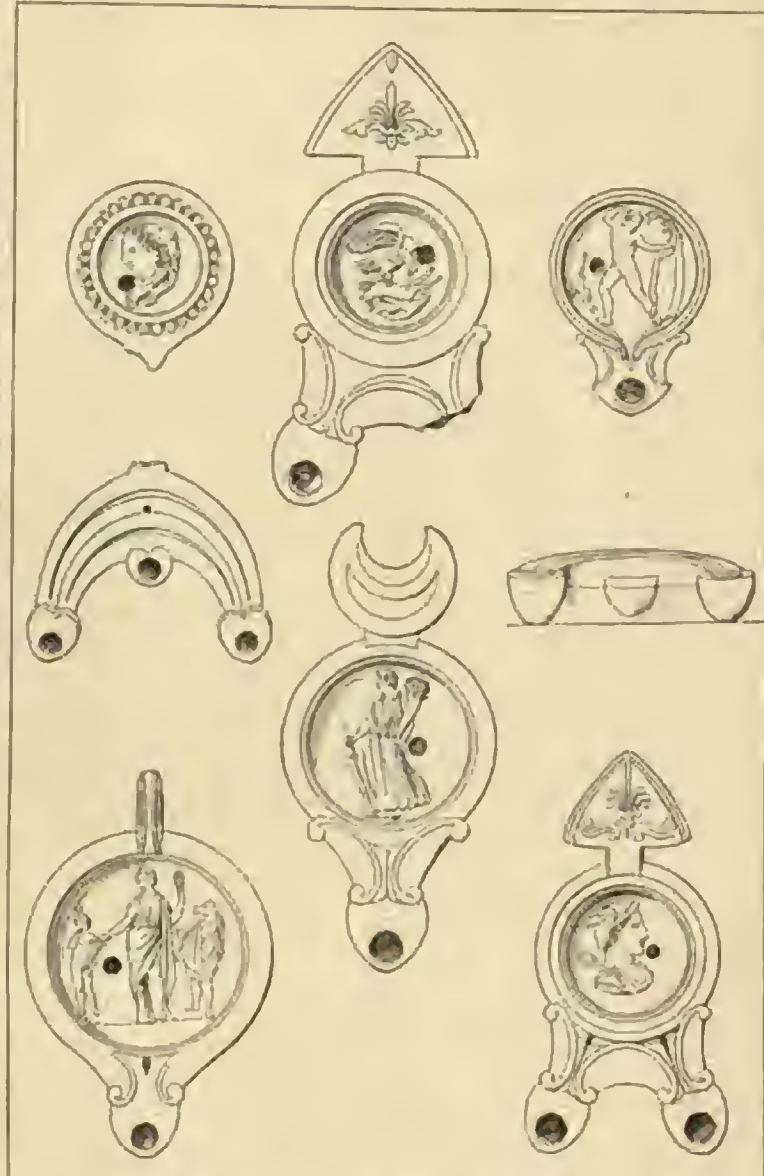
hatte Figuren oder Köpfe, Füße, Tiere, Geräte u. dergl. bald mehr, bald minder geschickt zu diesem Zweck verwandt. So ist oben Abb. 619 ein mit einer Sandsteinbekleideter Fuß mitgeteilt, der als Lampe diente; die Schwänze sitzt hier auf der großen Zehe. Doch ist die Erfindungsgabe der Lampenverfertiger bei diesen figürlichen Motiven häufig auf Abwege geraten, und glücklich irdacht scheinen nur diejenigen Lampen, in welchen es der Verfertiger verstanden hat,

Schnauze oder Giesfloß in irgendwelche humoristisch oder sonst passende Verkleidung mit dem figürlichen Reliefwerk zu bringen. — Außer Thon und Bronze konnten auch Gold und Silber, andererseits auch Elfenbein, Glas, Stein als Material für Lampen vor; doch sind Exemplare aus diesen Materialien nur sehr vereinzelt.

Vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 621 ff.; Blümmner, Kunstgewerbe im Altertum II, 77 ff. (Bl.

Laokoon. Die Sage von Laokoon und seinen tragischen Ende ist für die ganze Neuzeit durch die weltberühmte Marmorgruppe, welche oben S. 24 ff. besprochen und in Abb. 56 nach Photographie in dem Zustande des ersten Befundes wiedergegeben ist, sowie ferner durch die Schilderung in Vergils Aeneide, deren Inhalt und Fassung höchst wahrscheinlich aus Pseudoers griechischem Epos entnommen ist. Indessen wird trotz Lessings epochemachendem Werke (herausgegeben mit kritischen und archaischologischen Erläuterungen von H. Blümmner, 2. Aufl., Berlin 1880) der Streit über die Dichtung und das Kunstwerk weiter geführt. Eine kritische Geschichte der Sage gibt Robert, Bild u. Lied S. 192—212. Während bei Vergil Laokoons Vergehen darin besteht, daß er gegen das hölzerne Pferd, als es vor Trojas Thoren stand, mit dem Speere stürzte, war in der älteren griechischen Dichtung der Vorfall ganz anders motiviert: der Priester hatte sich mit seiner Gattin vor dem Bilde der Göttin heimlich vergangen. Servius ad Verg. Aen. II, 201 *hic placuit commemorat ante simulacrum numinis (sc. Thymbrasi Apollinis) cum Antiope sua uxor coeundo*. Ob dieses Motiv schon bei Arktion in der Illupersis angedeutet war, ist unklar; wichtig aber die Angabe, daß die Schlangen bei dem Festopfer erschienen, welches die Troer aus Furcht über den Abzug der Achäer anstellten, und den Laokoon selbst einem von seinen zwei Söhnen töten (ὅς γὰρ ἐξ ὅσων δύο δρακόντες, λαυκών τε καὶ ἑκατόν τε καὶ ἑξήκοντα καὶ τὸν Ἰερεὺς τῶν ναίων δεισιπτοῦν), ohne Zweifel denjenigen, welchen die Furcht des Vergehens ge-

wesen war. Dasselbe Motiv nahm etwas verändert Sophokles in seiner Tragödie auf, in welcher aber beide Söhne den Schlangen zum Opfer fielen und der Vater erst dann, als er ihnen zu Hilfe eilte (Hymn. Hal. I, 48: *καὶ νῦν ἔπειτα γυναικὶν ἐπὶ τὸν τάφον*



596 Thonlampen aus Pompeji. (Zu Seite 108.)

Aankouvéδης ἀνελών, Hygin. fab. 135: *Laocoon — contra volubatem Apollinis cum uxoribus durissimè abque liberis protegens*, — *Apollo — dracones misit duos, qui filius eius Antiphaton et Thymbracum necarent; quibus Laocoon cum avilium ferve cecidit, quum quique necem necarent*. Diese Verschiedenheiten sind auch für das Bildwerk aus deswillen interessant, weil

schon Goethe an zwei Stellen Werke in 40 Bänden, 1840: Bd. 22 S. 65; Bd. 30 S. 510 ff.) hervorgehoben hat, ohne von jenen Schriftstellern zu wissen, daß der ältere Sohn in der berühmten Gruppe möglicherweise Resten vorbehalten sei, vgl. auch Arch. Ztg. 1870 S. 167 B.

Von den geringen und unvollständigen Spuren, welche übrigens die Laokoonengruppe in der Kunst zurückgelassen hat (ausgewählt bei Blümmel zu Lessing S. 703 ff.), sind erscheinenswerth nur ein kleines Metallmünchlein (Arch. Ztg. 1862 Tat. 178 S. 89 ff.), welches, dem Zweifel der Echtheit nicht ganz enttoben, merkwürdige Ähnlichkeit und zugleich sonderbare Abweichungen gegenüber der Gruppe zeigt, und ein pompejanisches Wandgemälde (vgl. Annal. 1873 tav. O; Blümmel a. a. O. Taf. 3 von geringer Arbeit, wo der Vater bekleidet und bekrönt, von einer Schlange umwunden ist und sich auf die Altarstufen gestützt hat, während sein jüngerer Sohn vor ihm schon tot daliegt, der Ältere aber mit einer Schlange kämpfend eben zusammengeknickt ist; der bekrönte Opfersteller springt wild davon, eine Gruppe von Zuschauern erschreckend. [Bis]).

Laren. Die römischen Laren, gewöhnlich als Schutzgötter des Hauses und der Familie angesehen, weil sie in jedem altrömischen Hause ihre Statuen haben sollten, sind dennoch in ihrem Ursprung dunkel und unsicher, schon die römischen Altertümeler waren in ihren Erklärungen und Vorstellungen uneinig (vgl. Art. «Genius» S. 592). Das gleichbedeutende etruskische Wort wird als Herr gedeutet. Nach Preller sind sie wie die griechischen Heronen (Hewes) allgemein die Geister der Vorstehenden, also der Vorfahren des Hauses, die sorgen für das Gedeihen der Familie, wie die ihnen dem Begriff nach verwandten und schwer zu schenkenden Penaten, greifen auch wohl selbstthätig ein, wie die Sage von der Geburt des Servius Tullius zeigt. Auf dem Lande werden sie nicht bloß in den Häusern, sondern allgemein in den Hainen verehrt, Cic. Lucr. II, 8, 19 (*laren rureles*); ferner auf den Feldern und Kreuzwegen (*compita*), wo man ihre Bilder mit Blumen schmückte (Tibull. II, 1, 69). Der Hausgeist der Familie (*lar familiaris*) erscheint in älterer Zeit im Singular, wie bei Plautus in der Aulularia, wo er den Prolog spricht, gewöhnlich aber sind es nachher mehrere, deren Bilder, aus Holz geschnitten (*prisci e stipite* Tibull. I, 10, 17), im Atrium auf dem Herd ihren Platz haben und an jeder Mahlzeit die Familie mitnehmen (Hor. Sat. II, 6, 65: *ipse mecum — ante lacum propinquum cenare*; Ovid. Fast. VI, 229: *ante fores olim communis convivere longae non erat et urbane credere adesse deos*). Man brachte ihnen von der Mahlzeit schweigend in kleinen Schüsseln (*gustellae*) ihren Anteil von Speis und Trank, den man dann in die Flamme schüttete; an Kalenden, Iden und Nonen schmückte man sie mit

Kranzen oder streute ihnen Weizenmehl, wie bei uns den Heiligenbildern, Tibull. I, 3, 33: *reddere antiqua munuscula tuis* (Lar nach Hor. Od. III, 23, 1 wird ihnen auch zuweilen ein Schwein geopfert. Da bei zernen, offenbar durch Rausch geschwärmte Bilder wurden zuweilen mit Wachs glänzend gepulvert (Juven. 12, 87: *gracile vel parva ceronea micant fragilis simulacrum altentis cera*); darauf besteht sich Hor. Epod. 2, 66: *vicum residentes Lares* wohl eher, als auf den «Fettersglanz der Speiseopfer». Die Bilder hielten hoch geschürzt (*purpuratis*) bei Pers. Sat. 5, 31, wo der Dichter erzählt, daß er nach dem Austritt aus dem Knabenalter der Sitte gemäß ihnen sein Ankleid (*hulus*) gewollt habe: s. oben S. 77 mit der Abb. 70, welche einen Lar vorstellt in der regelmäßigen Tracht und Haltung: mit hochaufgeschürzter, korzarmeliger Tunika und einem als Gürtel umgewundenen Tuch, mit Halbstiefeln, in der Rechten ein Trinkhorn, in der Linken eine Schale (*patella*) zum Opfern, zu den Seiten Lorbeerzweige. Einem kleinen tragbaren Altar mit den Bildern der gewöhnlichen zwei Laren s. Art. «Atrium» S. 67 Abb. 81.

Außer diesen Laren der einzelnen Häuser gab es aber auch öffentliche, *publici* (Plin. XN. 1, 8, 8), besonders auf den Wegen (*frons, compitales*), welche, obwohl schon früher auch in den Bezirken der Stadt Rom vorhanden, zur Zeit des Augustus eine besondere Wichtigkeit erlangten, weil dieser Machthaber nicht bloß ihnen wahrscheinlich vermutheten Dienst wieder zu Ehren brachte, sondern dazu in jeder Komptalkapelle neben die heiligen Laren seinen Genius Augusti hinzufügte und so seine eigene Vergötterung verhehlte. Der Schutzgeist des Fürsten wurde dadurch ungemein populär. Der Dienst dieser Laren in den Kreuzwegen der Stadt Rom wurde von Augustus eifrig und geschickt für alle einzelnen Städte besorgt eingerichtet, man errichtete eigene Häuser oder Vorsteher dafür (Sueton. Octavian 80. Die Cass. 65, 5 und letzte Festtage, namentlich im Januar und am 1. August, für diese «Lares Augusti» ein, woraus lebte eine Art konservativer Vereine hervorzuwachen konnte. Dies und die dahin gehörigen Momente, welche nicht zwei Laren in gewöhnlicher Haltung und dadurch den von der Poesie poetisch verstellten Genius des Augustus mit der Opferschale darstellen, behandelt Jordan, Annal. Inst. 1862 S. 200 ff. — In schriftlich beglaubigter Darstellung der Laren Augusti Mus. Pio-Clem. IV, 46. Als kleine Puppen werden die Laren von Knaben getragen auf einem lateranischen Relief (Beudant S. 186, Augustus und Litta illust. solche auf der Ara des Vatican (Rochette, Mon. inéd. pl. 49).

Ein Vorstellung von der älteren Form des Laren *primitivus*, der Schützer der Stadt, gibt eine Münze der gens Cornelia (Abb. 887, nach Cohen, Méd. coin. pl. VIII Cassia). Zwei männliche Gestalten

sitzen bekleidet mit herabgefallenen Mantel (nach
röm. St. mit Hundsfellen), die nur
ein Bein umschlingt, in der linken



Hand halten sie einen Speer, zwischen
ihnen ein Hund. Darüber
erscheint der Kopf des Vulnus und
seine Zangen, entweder in Anspielung
auf die Mäuzugung oder auf den
Herd. Links steht LA, rechts RE,
beides monogrammalisch, also La-
rentia.

Der Hund ist symbol der Wachsamkeit, wie
schon Ovid in der interessanten Stelle Fast V, 129

so hat wohl Rofferscheid, Annot. 1863 S. 121 ff. recht,
sie davon herzuleiten.

Und hiermit stimmt denn auch eine Anzahl von
pompejanischen Wandbildern, die sich in vielen Häu-
sern in der Küche oder in der daneben liegenden
Backstube, wo das Brot gebacken wird und die Mühle
steht (pistrinum), zuweilen auch am innern Haus-
eingang finden. Wir geben eines der am besten er-
haltenen nach Mon. Inst. III, 6a (Abb. 888). An
einem die Mitte einnehmenden Hausaltare steht
rechts eine bekleidete Frau mit verschleiertem Hinter-
kopfe und Blumenkranz im Haar; in der Linken



888 Religiöses Wandgemälde in Pompeji

Abb. 147 erklärt, wo er sich wundert, anstatt der
alten einfaches Bildet Larentia mit und immer
daneben das des Augustus zu finden. Mille Laren
geminaeque divae qui tradidit illos urbs habet et nec
numini terrae colunt. Auch Horaz singt den Au-
gustus beschwört an Carm. IV, 5, 31: Larentia tuum
miscei nomen. Da übrigens die Laren Augusti nicht
jenen alten republikanischen Straßenwächtern, die
gegen ganz den domestic Laren gleichgebildet sind,

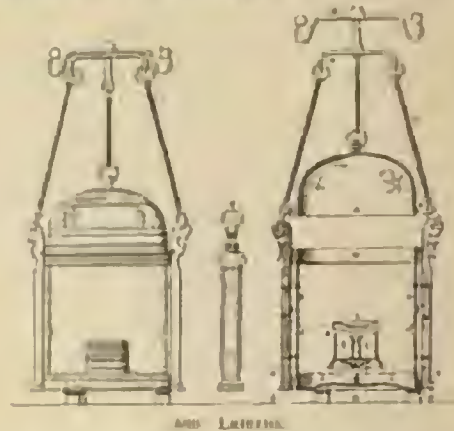
führt sie ein Scepter, in der Rechten ohne Schale,
warum sie die Spende ausgießt. Hinter dem Altar
steht ein Esel mit einer Glocke am Hals. Diese
Frau ist keine Sterbliche, schon wegen des Scepters
und ihrer Girafa, sondern Vesta, welche als Göttin
der Herdes und Altars selber opfernd dargestellt
wird. Bestätigt wird die Deutung durch das Fehlen
des Esels, des der Vesta geweihten Thores, weil es
die zum Brotbacken im Hause dienende Mühle treibt:

vgl. Ovid Fast. VI, 304 ff. über die Bekrönung der Eek am Feste der Vesta. Rechts und links stehen symmetrisch auf viereckige Pfeiler abh. aufstehend die beiden Laren, ebenfalls bekrönt, sie sind gestieft, tragen den dionischen Chiton hochgeschürzt und haben eine Chlamys über die linke Schulter und als Gürt um den Leib gewunden. Ähnlich wie Artemis von Versailles Abb. 140. Aus den hoch-erhobenen Hörnern lassen sie den Wein in die Schalen strömen. Also eine echt italische Darstellung vom Segen des Brotes und des Weines an Stelle der griechischen durch Demeter und Dionysos. Zur Linken aber sehen wir noch eine Frau in edler Haltung mit Schleier und mannichfaltigem Kopfschmuck, welche einen Myrtenzweig in der Rechten, mit der Linken aber ein Steinruder und ein in unserm Bilde fehlendes Scepter hält. Es ist die von Sulla gestiftete und in seiner Kolonie Pompeji so vielfach verehrte Venus Felix, welche durch das Steinruder und die Mannerknaue als Schutzgöttin (Fortuna) der ganzen Stadt gekennzeichnet wird; neben ihr auf einem Postamente Amor mit dem Spiegel, dem als römischen Knaben auch die helle am Hals hängt (s. Art. Amorette oben S. 77). Im unteren Felde des Bildes aber wuchtet sich eine mächtige Schlange als Sinnbild des Kallistens genius loci über die ganze Fläche hin, ein Korb mit Speise für sie steht dabei, vor ihr aber lagert der betrachtende Flügelschutze Sarcophag, auf seine Fing. gestützt und mit dem Rücken an einen Hügel (etwa des Vesuv), gelehnt, rings umgeben von aufsprühendem Schiffe. Das Wasser des Sarcophagi war im alten Pompeji durch Röhren in alle Häuser geleitet.

Über die Tracht der römischen Laren bemerkt Reifferscheid, daß sie der des Bacchus nachahmt sehen (vgl. Campana opere in plast. II. Annal. 1853 tav. K), wie dieselben ja auch Wein spenden und ihnen Trauben gepulvert werden, z. B. Tibull. I, 10, 21. Anstatt der Vesta erscheint auf diesem Bilde nicht selten ein männliches Opferr, welcher die Götter des Hauses zu laden ist. Dergleichen Bilder sind also zu verstehen: Vesta opfert als Göttin des Herdes und Altars oder der Götter als Republik, einat der Familie vermittelnd, um diese den oberen Göttern, sowie andererseits die Familie selbst dem Genius und der Vesta opfert (vgl. genium loci etc.). -- Ein ähnliches Gemälde, wo auch ein Schwein zum Opfer gebracht wird, bei Müllh. G. M. 89, 296. Vgl. Jordan im Berl. Wochenschrift. 1865. Zwei schöne Larenköpfe aus Marmor und eine Bronzestatue, den Gemälden ganz entsprechend, Annal. 1882 tav. 315. (Bn.)

Laternen, d. h. tragbare Lampchen, welche zum Schutz gegen Lärm mit durchsichtigen Schellen versehen sind, kennt auch das Altertum schon, doch bediente man sich in der älteren Zeit, wo Glas noch

ein kostbarer Artikel war, für die Schellen in der Regel Humpen-schalen Hornes, vgl. Plant. Amphitr. 341: *Vasculum in cornu conchium geris* Ergon vom bel. Abb. XV, 639 F. repetitor. Augvor. Sonst nahm man auch Blase oder geblöte Leinwand dazu. Es haben sich mehrere bronzene, aus Pompeji und Herculaneum stammende Exemplare, deren best. erhaltenes hier Abb. 889 abgebildet ist (nach Mus.



Berl. V, 12). Auch die Aufsehwand, rechts ein senkrechter Durchschlitt, wobei der in besonderem Ritt eben liegende Deckel aufgehoben erscheint. Die Form ist cylindrisch, wie gewöhnlich den Boden bildet eine kreisrunde, in der Mitte gebauchte Bronzeplatte, welche auf drei Kugeln ruht. Rings herum bilden aufwärts gebogene Ränder eine Rinne, in welcher die Schellen eingesetzt wurden. Als Stützen dienen zwei Stäbe, deren Seitenansicht in der Mitte gegeben ist. Die Lampe, welche vermittelst eines am Boden angebrachten Loches auf einem im Zentrum der Basis sich erhebenden Kugeln befestigt werden kann, besteht aus dem Ölbehälter, einem beweglichen Deckel und einer kleinen Bohre zur Aufnahme des Lichtes. Der gewölbte Deckel hat mehrere Löcher für den Luftzug und das Ausströmen des Rauches. -- Man gebrauchte die Laternen ganz besonders beim Schwimmen und im Kriege, auch die Fischer, welche nachts fischen, bedienten sich derselben, und Leute, welche nachts der Weite vom Mahle heimkehrten, ließen sich anstatt mit Fackeln auch wohl mit Laternen nachhause leuchten. Aus den Angaben der Kriegsschriftsteller geht hervor, daß man für militärische Zwecke sich auch der Blendlaternen, welche teilweise oder ganz verdeckt werden konnten, bediente; auch kommen Stocklaternen (στεινολόχοι, Aristot. Pol. IV, 16, doch vgl. Hermann, Griech. Privatalt. S. 170 Anm. II vor. Vgl. auch Roux und Harro, Pompeji und Herculaneum VI, 50 ff. (Bn.)

Leda, nach entmenschl. Auffassung Tochter des Thebes in Attika, wird Gesehild des Tyn-

daraus aus Lakedaimon, doch mißet ihr Zeus in Gestalt eines Schwanes (Apollon. 3, 10, 7. Διὸς δὲ Λαῖβη συνελθόντος ὁμοιωθέντος κινέειν, καὶ οὕτω τὴν αὐτὴν νόκτα Τυνδάρεω, Διὸς μὲν ἐπὶ γυνήϊη Πολυδεύκης καὶ Ἐλένη, Τυνδάρεω δὲ Καστώρ [καὶ Κλυταίηνστρα] λέγουσι δὲ οἱ αὖτις Νηλεΐδαι; Ἐλένην οὖν καὶ Διὸς κ. τ. λ.). Die Vaterschaft der verschiedenen Kinder variiert seit Homer (I 426). Daß die Heiðine ursprünglich eine Göttin war, geht nebstbei aus ihrer Gleichstellung mit Nymphen hervor, ist aber durchgehends anerkannt. Nach Welcker, Griech. Götterl. 1, 608 „mußte sie unbedenklich als Nacht gelten“, welche mit Zeus die Helena (= Helena, den Mond) hervorbringt. Leda ist stofflich mit Leto identifiziert, wozu die göttliche Verheirathung der letzteren in Lykien (Preller, G. M. I, 190; II, 90) ebenso wie die dortige Wortform *lela* = Frau bedeutenden Anhalt bietet. Auch Tynkareos wird ebenso wie Tycheus (Stamm *tyche* Curtius, Gr. Eym. 225) schließlich nur als ein Beiname des Zeus gefaßt und so die Ähnlichkeit entfernt. Schwieriger ist die Deutung des Zeus als Schwan, da der Vogel sonst nur dem hyperboreischen Apollon beigegeben wird, was aber wiederum nach Lykien und dem Süden Kleinasien weist (schon Homer B 400 kennt die Schwäne in Kaystros). Später ist der Schwan erotisches Symbol, deshalb auch der Aphrodite heilig (Welcker, Griech. Götterl. 2, 717). Der Vogel ist es am Eurytos (= Curtius, Palaemonia 2, 309), vielleicht gab dies an der lokalen Wendung der Sage Anlaß.

Nachdem die Göttin Leda früh zu Heroine vermenschllicht und durch den ungeschulten Dichternmythos stummte ihrer Würde entkleidet war, hat sie der bildenden Kunst ein reizendes Motiv, an dem sich jedoch erst die ausgebildete Technik, also — schiedt, mit Erfolg versucht hat. Auf Vasen und Münzen kommt der Gegenstand nie vor; aber eine bedeutende Anzahl von Statuen, Reliefs, Gemmen und Gemälden stellen Leda mit dem Schwan dar, welche Jahn, Arch. Beitr. 3, 1—12 in drei Gruppen schiedt.

1. Nach Eur. Hel. 17. ἔστιν δὲ δὴ Λέδα, τις, ὃς Ζεὺς, μυστρί' ἔφατ' ἐκ δὴν ἄλλου κόβον ποσειδάων ἐπιδόξας ἀνδρῶν, ὃς δόξαν ἐδύνη ἔλπειν' ὅν' ἀντὶ δόξατος κλέπτειν ist der Augenblick gewählt, wo der vom Adler verfolgte Schwan in den Schoß der Leda flüchtet und sie ihn zu schützen sucht. Sie ist eben vom Sitze aufgesprungen, drückt mit der Rechten das geschreckte Tier an sich und spannt mit der

Linken den erhabenen Mantel wie zur Abwehr gegen den Verfolger aus. Von Leidenschaft tritt bei ihr nichts hervor; der Körper ist nur teilweise entblößt; auch ist der Schwan meist klein gebildet, so daß er oft einer Gans ähnelt, was mit Vug. Gr. 188 stimmt. *Chris. Angelos fortasseior auct. Leda*. Die gesamte Oberbestimmung dieser Statuen (namentlich Clarus Musae 710f., 715c; 411, 719; 412, 715, 419, 709) weist auf das Original eines bedeutenden Künstlers hin. Auffallend ist, daß diese Leda-Statuen in der Gewandung und ebenso in der Bildung und dem



mit Leda mit dem Schwan (Zu Seite 814.)

Ansdruck der Köpfe mit den Stildiden — bis zur Ununterscheidbarkeit übereinstimmen, was mindestens auf Gleichzeitigkeit der Entstehung schließen laßt.

2. Wiederum ziemlich übereinstimmend zeigen mehrere Statuen Leda am oberen Leibe entblößt, um die Hüften einen Mantel geschlungen, in welchem die Frau den Schwan zu verstecken sucht. Dieses Motiv ist bei dem Versuche größerer Dazent zuweilen ausgeführt, der Entschleiden von der vorigen Gruppe zeigt sich auch im Seitenwerk. Leda trägt ein Armband und hat nackte Füße, als ob sie dem Tode entfliehen wäre (Wieseler, Denkm. II, 44).

3. Man blieb aber bei dieser Auffassung nicht stehen, sondern wachte die Gruppe der Leda mit dem Schwan zum Ausdruck der glühendsten sinnlichen Leidenschaft. Natürlich konnte der Schwan

dann nicht mehr den untergeordneten Platz einnehmen, sondern die mächtigen und schönen Formen des ersten Vogels umfalten sich nun in Hause voller Majestät, und die Leidenschaft, mit welcher er die schwache Frau anfaßt, offenbart den Gott, welcher unter dieser Hülle verborgen ist. Dadurch, daß der Hellen Zeus in diesem Schwau verborgen wußte, verschwand für ihn das Unnatürliche, welches eine solche Gruppe hat, und die schöne Gestalt des Vogels hat die Vögelheit dar, sinnliche Leidenschaft in einer Kraft und Stärke darzustellen, welche bei einem Manne unschein und das Gefühl behaltend sein würde. Leda dagegen, welche die weichen, opfernden Formen des weiblichen Körpers unverfälscht zeigt, er scheint ganz von einfacher Natur durchdrungen und aufgelöst, kaum noch zu widerstreben fähig, und die Kunst ist hier allerdings hart an die Grenze dessen gelangt, was für stülpisch und künstlerisch schön gelten kann. (Jahn a. a. O. S. 55) — Neben einem vielgerühmten Rundwerke in Veuvilly (Clarac pl. 412, 716) findet sich die einem Original am nächsten stehende Ausführung dieser Scene auf einem in Argos gefundenen Relief des britischen Museums (Jahn a. a. O. Taf. I), ferner auf einem Relief von griechischem Marmor in Madrid, welches Jahn in Arch. Zug. 1865 Taf. 198, 1 publiziert und erläutert hat, ferner hier Abb. 890a.

Die unterschiedlichen Kennzeichen dieser Kunstwerke liegen in der völligen Nacktheit, der Größe des Schwans und namentlich der Lockigkeit, welche in der schlangearthigen Linie des Halses Anlaß gibt, nicht minder aber bringt die Rundung des gebogenen Finnenkörpers, welcher Winkelmann richtig sagt: *Leda quæsi liliatibus et faliaradibus gestas ex seque laphatis*, die Ausbreitung der Flügel und das herabziehende Hinwand eines künstlerischen Rhythmus in die Umrißlinien der Komposition. Wenn man die Polme als Andeutung des Kurotas faßt (der Kurot war hier nicht selten im hellen Thale, so ergiebt sich als Motiv der Nacktheit das Bad, welches eben entliegend Leda abwärts wird (vgl. Hygin fab. 77, *ad lunam Eridani compressit*). Ein anderes ebenfalls in Spanien gefundenes Relief verdeutlicht diese Situation dadurch, daß mit jeder Seite eine Dama, durch ein laterales spandender Pan Linzugewand ist. Eine andre Variation besteht darin, daß der Schwau beißen will oder daß Leda seinen Kufs abweist. Pompejanische Gemälde dagegen verlegen die Scene ins Brautgemach und machen durch den ungeschützten Arbeitskorb den Schrecken der überraschten Leda zu bezeichnen, lassen auch andere theatralische Nebenwerk zu (Mus. Borb. XI, 21; Zahn II, 20). Zuletzt geht die Darstellung auf Lampen und Gemmen in Miniaturformen über, aber in eine geistreiche Spielerei, wo der Schwau die Stelle des als Spielzeug dienenden Schafstünd

chen einnimmt. Leda wird hiermit vorgestellt, nach Vekh. Metamorph. VI, 109 *freit alorina Leda reverbare mola*. So auch in der Statue Charap. 413, 716. Sogar auf Sarkophagen als Gegenstück zum Ganymedes mit dem Adler abgebt, bei Jahn in Arch. Ber. 1852 Taf. 18, 17 ff.), wo noch mehrere ähnliche Darstellungen — über das Bild der Leda s. Art. Helena S. 834. [Bul]

Lehrer & Unterrichts.

Leibesübungen s. Gymnastik.

Leochares, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, Genosse des Skopas am Marmelion. Er war vornehmlich Götter und Porträtbildner. So bildete er mehrere Male Zeus, einmal im Peiræus in Verbindung mit Demos, Apollon, Ares, und den Adler des Zeus mit Ganymedes. Am Porträt fertigte er außer den Statuen athenischer Privatleute (die des Isokrates), ferner die Alexander d. Gr. und seiner Familie in Olympia, letztere in Stahl und Elfenbein. Auch arbeitete er mit Lysippos an der Darstellung Abimeus auf der Löwenjagd. Ein eigenartiges Charakterbild, ein von seiner sonstigen, dem Ideal nach strebenden Kunstweise abweichendes Werk scheint seine Gruppe des Lykiskos, eines vom Komödien dichter Alexis verspotteten Sklavenhändlers, mit einem frech verschlagenen Huten gewürmt zu sein.

Auf unsern Meistern ist mit Wahrscheinlichkeit zurückzuführen die hier wiederholte Darstellung des Baues des Ganymedes, von der uns Abb. 891 nach einer Photographie des besten, im Vatikan befindlichen Exemplar zeigt. Das Erzoriginal ist hier in Marmor wiedergegeben. Plinius XXXIV, 79 sagt, der Adler fühlte, was er in Ganymedes rante und wenn er ihn bittete und er fiesse dem Knecht auch durch das Gewand noch vorsichtig an. Diese Worte passen auf die vatikanische Gruppe vorzüglich. Der Vogel des Zeus trägt den sich kräftigende strahlenden Knaben sanft, leicht und mühelos an. Der Aufschwung ist in angestrengter Weise dargestellt, was hauptsächlich dadurch erreicht ist, daß der Baumstamm, an den die Gruppe lehnt, durch den die eigentlich über die Grenzen der Plastik hinausgehende Komposition nur möglich war, von den Figuren in der Vorderansicht — auf welche allein die Gruppe beseht — fast ganz verdeckt ist. Nicht bedeutungslos ist für die ganze Komposition der Himmel, der auf der Erde zurückbleibend den Kopf auch oben richtet und seinen Herrn nach sieht. Die Bewegung nach oben, welche sich schon im Adler und in Ganymedes sehr schön ausdrückt, wird durch den Gegenstand des am Boden Haltenden noch mehr verstärkt. Nach diesem Werke zu urteilen war der Künstler reiner Idealbildner. Die selbe Richtung mag er auch in seinen Porträts verfolgt haben, mit denen das des Lykiskos mit seinem Knaben steht, nur eine Ausnahme bildet. [d]



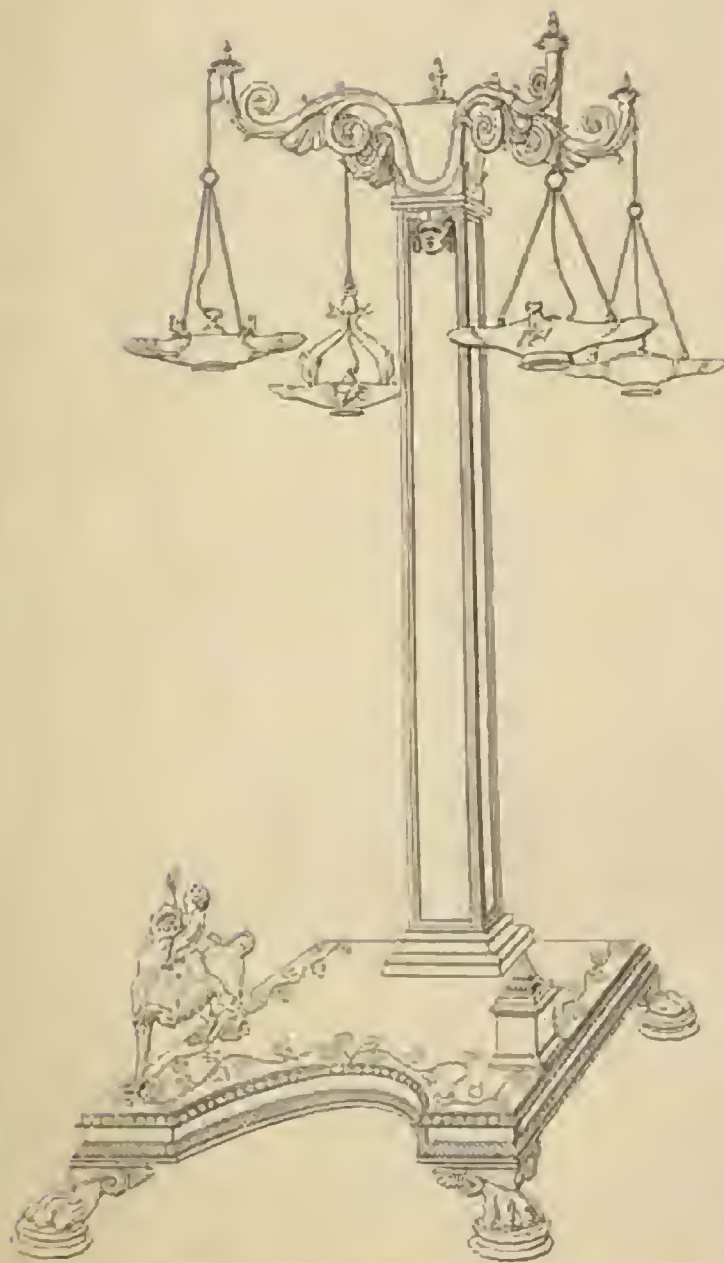
891 Raub des Ganymedes (Zu Bild 814.)

Leuchter (ἄλκυον, candelabrum) nennen wir hier zusammenfassend alle diejenigen Geräte, welche den Zweck hatten, Beleuchtungsgeräte zu tragen. Form



493 Candelaber mit Korb

und Verwendung derselben sind freilich sehr verschiedenartig, die Leuchter können nämlich dienen: entweder zur Befestigung von Kerzen, und daher kommt der lateinische, allerdings schon im Altertum in weithergebräuchter Sprache Kandelaber, oder zum Tragen von leuchtendem Pech oder Röhrlig u. dergl., oder als Gestelle für Lampen. Was die eigentlichen Kerzenhalter anbelangt, so finden wir die selben am häufigsten in etruskischen Bronzen vertreten: sie bestehen in der Regel aus einem hohen und schlanken Schaft, der auf Tierfüßen ruht, und mehreren an der Spitze ausgebreiteten Haken, welche bisweilen als Vogelköpfe gebildet sind und an denen die Kerzen so befestigt wurden, wie wir das auf Abb. 892 (nach einem etruskischen Wandgemälde bei Cornetville, Picturn umr. l. XI) sehen. Exemplare, wie das hier abgebildete, haben sich mehrfach erhalten; man vgl. Bd. I des Museums Gregoriana; bei manchen kommt noch eine breite Schale unterhalb der Spitze zur Aufnahme des leuchtenden Wachses hinzu. Häufig sind auch kleine menschenliche oder Tierfiguren oben auf der Spitze angebracht oder auch als Teile des Schaftes selbst verwandt, z. B. als Karyatiden, die den Schaft auf dem Kopfe tragen. In Griechenland scheinen solche Kerzenhalter wenig zur Verwendung gekommen zu sein, doch kommen sie vereinzelt auf Vasenbildern vor, auch Messer, bei Ath. XV, 700C. Bezug man ebenso Kandelaber (ἀλκυον) aus Etrurien, dessen Bronzestellen überhaupt weit verbreitet wurden. Die an Lampentragern bestimmten Kandelaber sind unter den römischen Bronzen am häufigsten zu finden und die Mehrzahl der pompejanisch-herculaneischen Leuchter war für diesen Zweck bestimmt. Sie haben im Allgemeinen die Form kleiner, mit einer Platte, auf welche die Lampe gestellt wurde, versehenen, dreiflügeligen Fächerchen, häufiger aber gleichen sie in ihrer Form ganz den gewöhnlichen Kerzenhaltern und erfüllen wie diese in die drei Hauptteile der Haken, des Schaftes und des Ansatzes. Letzterer ist als Schale oder Lotos gestaltet und hat meist Blumenkelch- oder Vasenform. Solche Kandelaber finden wir in den verschiedenen Monumenten von 1 bis 5 Fuß Höhe je nachdem sie auf die Erde oder auf einen Tisch gestellt werden sollten. Ausstattung und ornamentale Behandlung sind ausnehmend mannigfaltig, indem bald das architektonische Moment vorherrscht und der Schaft säulenartig gestaltet ist, bald ein animalisches Prinzip zu Grunde gelegt ist und Baumstämme, Rohrstengel u. dergl. das Grundmotiv abgeben. Im letzteren Falle wird die Behandlung häufig ganz frei, wie oben bei Fig. 893, wo ein in mehrere Teile abgetheiltes Stamm, an dessen Fuß ein dicker Stein sitzt, das Motiv bildet. Andre Kandelaberformen sind darauf berechnet, daß die Lampen nicht auf Bleken gestellt, sondern in Kütchen darin aufgestellt



1. Librakandelaber aus Pompeji. (Zu Seite 112)



2. Librakandelaber. (Zu Seite 113)



3. (Zu Seite 114)

Kolossale Marmorkandelaber aus Tempeln und Palästen.



4. (Zu Seite 115)



5. (Zu Seite 116)

Arten, so Abb. 891 auf Taf. XVI, nach Mus. Barb. II, 13 — Sodann gibt es Lampenträger, bei denen überhaupt die Kandelaberform gänzlich aufgegeben und eine menschliche Figur an ihre Stelle getreten ist. So in Abb. 895 (nach Photographie), einer ionischen Bronze, bei der freilich der von dem Silen getragene, durch Palmkoffen begrenzte Reif auch irgend ein andres Gefäß getragen haben könnte. — Die

großen Marmorkandelaber endlich, die uns in verschiedenen schönen Exemplaren erhalten sind, und



895 Lampenträger

Pantheion d. Musei Alterna.



896, 897 Lampen aus Bronze (70. Jahrh. v. Chr.)

von denen wir hier mehrere abbilden (Abb. 896¹, nach Mus. Barb. I, 54; Abb. 897¹ u. 898¹, nach Bouillon, Musée III pl. I u. 3; vgl. auch die Abb. 899¹, nach Combe, Ant. marb. I, 5), haben wohl in den meisten Fällen dazu gedient, Feuerbecken zur Beleuchtung großer Räume oder unbedeckter Höfe zu tragen; sie sind von solcher Größe und so mannlichen Formen, daß sie ebenfalls für Lampen geeignet erscheinen müssen. Manche darunter haben wahrscheinlich in Tempeln oder sonst an heiligen Plätzen gestanden, worauf sowohl die Bildwerke als bisweilen auch die altarartige Form des Basos, aus der der Schaft aufsteigt, hindeuten. Für den Schaft selbst sind flüßig schlagende Akanthusblätter ein besonders beliebtes Motiv, welches die schlanken Säulenform häufig unterbricht, doch kommen auch Schäfte mit flachen Blatt- oder Rankenverzerrungen, andre mit figürlichem Ornament u. s. w. vor. — Vgl. Dureau, Dictionn. I, 369 ff. — Blümmel, Kunstgewerbe II, 69 ff.

[11]

¹ Die Abb. 894 u. 895 — s. s. oben Taf. XVI.

Für die Gewandung der alten Komödie sind wir auf Vasenbilder unteritalischen Fundorts angewiesen, welche, wie Abb. 192 u. 193, der alten Komödie ent-

stehen, die von Wieseler so genannten Anaxyriden (ἀναξυρίδες), auf. Diese Anaxyriden stellen sich auf den Bildern als enganliegende, bis auf die Knie hin-



Abb. 192 u. 193. (V. 192 u. 193.)

nommene Szenen darstellen. Da fällt vor allem die eigentümliche Kleidung der Männer auf: sie hängt unmittelbar mit dem Kultus des Dionysos zusammen und weist zunächst ein recht eigentlich bacchisches, auf asiatischen Brauch zurückgehendes Gewand-

reichthum dar; insofern aber die gleichfalls sichtbar und gleichfalls enganliegenden Ärmel von derselben Farbe sind, wie die Anaxyriden, so müssen die letzteren in Wirklichkeit den ganzen Körper bedeckt haben und somit eine in Hosen auf-

gründe (iniquitas gewesen sein*) sie sind aber, wie z. B. auf dem Alkmenobild (s. n.), mit Stoffen versehen, ihre Farbe ist verschieden, namentlich weißlich. Über die Anszuhen ist ein kurzes, vom Hals bis zu den Schenkeln reichendes, einreihiges Wams (chitonion), meistens von weißer Farbe, gezogen, welches über den Bauch und nach hinten ausgestopft ist. Dieses Wams ist jedoch bisweilen auch dreieckförmig und man sieht an demselben Brust, Bauch und Gesäß vollkommen ausgefüllt (vgl. das Alkmenobild); in diesem Falle entspricht es unseren Trikots. An dem

Die Attribute waren je nach Kultus verschieden, wir verweisen nur auf Kentauren und Löwenhaut als charakteristisch für Herakles (s. Abb. 902 u. 904).

Über die Masken und das sonstige Kostüm des mit der alten Komödie verbundenen Chores (s. Art. Chores).

Die Dekoration auf der Bühne war je nach Bedarf verschieden (Abb. 902 zeigt einen einförmigen Tempel oder Palast, vor welchem zur Linken des Beschauers ein mit zwei Lorbeer- oder Myrtenzweigen geschmückter Altar steht. Hinter diesem



40. Fragment aus Komos Chores (zu Seite 821.)

Wams ist, wie die Bildwerke zeigen, auch der in Wirklichkeit aus Leder gefertigte, lange und dicke Phallós, ein allgemeines Abzeichen der alten Komödie, angebracht⁷.

Die Fußbekleidung der alten Komödie ist ein bis an die Kniehöfchen reichender Schuh, auf den Monimenten findet sich indessen auch häufig eine auf der Bühne wohl nie vorgekommene Barfüßigkeit.

Im übrigen schloß sich das Kostüm der alten Komödie, wie die Frauengestalten auf unseren Abbildungen erkennen lassen, gleich dem der neuen Komödie, nur in mehr karikirender Weise an das Kostüm des geschweiften Lebens an und gilt daher auch von ihm die S. 825 f. gegebene Beschreibung.

erschließt man das Kultusbild einer Göttin⁸. Auf Abb. 903 stellt die Dekoration links vom Beschauer eine Bauwerklichkeit dar, zu welcher eine Treppe von der Straße hinaufführt, während rechts im Hintergrund ein Felsen mit einer Höhle wahrzunehmen ist⁹. Andere Bildwerke deuten die Dekoration nur an, so Abb. 904 ein Haus durch eine Säule, das Alkmenobild das zweite Stockwerk eines Hauses möglich durch ein Fenster¹⁰.

Sehen wir aus der alten Komödie herüber, wie schon bemerkt, namentlich auf Vasen und italischen Fundorten dargestellt, dahin gehören auch die der

* Wieseler, Das Satyrspiel S. 116 f. 143.

⁷ Wieseler, Das Satyrspiel S. 184 ff. (Theatergob. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 58); zu Taf. IX, 11 v. Müller im Philol. XXXV, 370.

⁸ Wieseler, Theatergob. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 316.

⁹ Wieseler u. a. O. S. 612.

¹⁰ Ev δὲ κομῶδες ἀπὸ τῆς δωτέρας προνομήσεως τοῦ κισσώτεσσιν. ἡ γὰρ δὲ ἡ γέφυρα αὐτῆς αὐτῆς (Poll. IV, 180).

an Vortorgehenden erwähnten Abbildungen, welche sämtlich Travestien mythischer Persönlichkeiten bieten. Über das Alkmenabild vgl. den Art. „Alkmenos“ S. 48 f. und Suppl. I. — Abb. 902, nach Monchell Inst. IV, 12 reproduziert⁹⁾, zeigt den Herakles, welcher seine Kinde zur Seite gesetzt hat und sich in derlei Weise an eine Frau (wahrscheinlich Auge, Tochter des arkadischen Königs Alkos) macht, die auch jedoch gegen seine Liebeswerbungen sträubt¹⁰⁾. Die beiden anderen Figuren bilden, wie uns scheint, die Dienerschaft der Frauenperson; sie scheinen sich offenbar vor Herakles und wagen nicht ihrer Herrin

wider zu sich Haltung annehmend gewandt hat, so der Nüch der Nymphenböhle (welche samt zwei Nymphen [Nv A]) im Hintergrunde sichtbar ist) angeschlossen. Er ist, wie das weiße Kopf- und Barthaar zeigt, als Greis und zwar, was aus seiner Haltung hervorgeht, als ein Infolge seiner Krankheit hochgradig hinfälliger, aufgefaher, Erschöpfter, wie er ist, wird er von einem Xanthias mit Hilfe eines ebenfalls wellenartigen und wellenartigen Mannes (vielleicht auch eines Kentauren?) zunächst in eine Haufschale gebracht, unter deren schirmförmigen Dach er einstweilen der Ruhe pflegen und sich erholen kann. Die



904 Alkmenoshaus. Prosche (v. 1890)

befürchten. In der welligen dieser beiden Figuren, welche den Eindruck der Befahrtheit macht und kurze Haare aufweist, darf man vielleicht die greise Amme der Frauenperson erkennen. Ihre Maske, an der Zähne sichtbar sind, erinnert an das οἰκουπὸν γρηβόν der neuen Komödie (bei Pollux IV, 151¹¹⁾) — Abb. 903 (nach Lamormant und de Witte, El. éramogr. 2, 94) erklären wir mit Wieseler¹²⁾ wie folgt: Der Kentaure (XIPON), durch das Gift der kentaurenischen Hydra dem Tode nahe, ist, von seinem Sklaven Xanthias (ΘΙΑΞ) begleitet, in der Gegend nach

zunächst nach rechts befindliche Person lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen — Von besonderem Interesse ist Abb. 904 (nach Arch. Ztg. 1819 Taf. III, 1), welche die erste Szene aus den Erweichungen des Aristophanes vorführt. Wir erblicken den Dionysos verkleidet als Herakles, wie er vor des letzteren Hause angekommen das Übergewand hinter sich geschoben dort hat, den Bogen dagegen noch mit der Linken festhält und nun in mächtigem Sympage¹³⁾ zu einem gewaltigen Kentaurenschlage gegen des Herakles Haus tüte anschlägt. Hinter ihm steht der gewöhnlich vor einem Hause befindliche Altar. Bei diesem hat hoch zu Esel des Dionysos bequemer Diener Xanthias, der auf seinem Rücken vermittelt einer Gabel stütze das Gepäck trägt. Es ist der Moment dar gestellt, wie Dionysos zu Xanthias spricht: „Harmoter, Söldling! denn wir sind an des Hauses Thür nun

⁹⁾ Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. III, 18.

¹⁰⁾ Wieseler a. a. O. S. 52 f.

¹¹⁾ Τὸ δὲ οἰκουπὸν γρηβόν αὐτῶν ἐν κατάρτοις τῇ αὐτοῦ δὲ δὲ (χα) γρηβόν. Die typischen Masken der alten und neuen Komödie waren wohl kaum verschieden.

¹²⁾ a. a. O. S. 61 a.

¹³⁾ ὁρὴ κενταυρικῶς ἐν ἡλῶν ὅστις V. 38 f.

angekommen, welche sich sehr abheben (so werden Gatto V 35 ff.). Es geht schon an und schreit ins Haus hinein. Das Kostüm des Demosyos auf unserem Bilde entspricht jedoch nicht dem bei Aristophanes V, 40 f. vorgeschriebenen¹².

Die neue attische Komödie konzentrierte sich in fortschreitender Entwicklung schließlich fast ganz und gar auf die Verführung des gewöhnlichen Privatlebens und der für dasselbe charakteristischen Figuren. Sie ist daher dem modernen bürgerlichen Lustspiel oder Schauspiel zu vergleichen und erfüllt ihre Blütezeit in der Epoche Alexanders d. Gr. und der Makedonen, in welcher auch die trefflichsten Vertreter Menanders (342—291 v. Chr.) lebten. Die Charaktere der neuen Komödie sind nicht individuell gehalten, sondern mehr oder minder stereotypen Typen für bestimmte Klassen der Gesellschaft. Die hauptsächlichsten derselben sind der polternde und der gutmütige Vater, der wacker und der leichtsinnige Sohn, der prätorische, aber korrupte und feige Soldat, der geistreiche Schmeichelei-Patrosel, der schurkische Kuppeler, der verheimlichte Sklave, die alte Kuppelerin und die habgierige Hettore¹³.

Alle diese Typen finden sich unter den Masken, welche der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebende Grammatiker Pollax in seinem *Onomastikon* (IV, 143—154) als der neuen Komödie angehörig aufzählt und be-

schreibt. Aber auch auf den Bildwerken lassen sie sich nachweisen. Wie die letzteren zeigen und die schriftliche Überlieferung bestätigt, umfassen diese Masken namentlich durch die Gestaltung der Augenbrauen und die Verzierung des Mundes den Eindruck von Karikaturen¹⁴. So stellt die unter Abb. 906a (so hoch und 906b (so breit) nach Mon. dell. Inst. vol. XI tav. I pag. 1 wiedergegebene Totenkranzmaske, welche 1873 in einem Grabe zu Vulci gefunden wurde, ihren Träger entsprechend d. i. den polternden Vater, dar¹⁵. So zeigt dunkelrote Gesichtsfarbe, Bart und einseitigangeregte Stirne mit zwei Falten die Nase, welche sehr großes Lachen hat, bei stumpf (stumpfnasig) und knollnäsige gebildet. Die linke Augenbraue ist gewellt, die rechte hochgeschwungen. Hierdurch erhält die linke Hälfte des Gesichts einen gutmütigen, die rechte einen vorzigen Ausdruck. Dies war ein Ersatz für Mitleid, und der Schauspieler, welcher jene Maske trug, wendete dem Publikum jedesmal die gleiche Seite derselben zu, welche zu dem, was er vorzutragen hatte. Über der Stirne bemerken wir an unserer Maske einen Kranz von künstlichen Haaren (τεχνηται τριχών), zu welchen himmelblaue Binden mit verschiedenartigen Gegenständen eingewoben sind; auch der hinter diesem Kranze befindliche Teil der Maske ist mit Haaren besetzt. — Um von der Mannigfaltigkeit der komischen Masken, die inhaltlich jeder einzelnen Kategorie zuzurechnen war¹⁶, eine Andeutung zu geben, haben wir unter Abb. 900 nach Mon. dell. Inst. vol. XI tav. XXXII, 1 noch eine Maske beigelegt, welche in gleichem Jahre und an demselben Orte als die zuvor erwähnte gefunden wurde. Sie steht dem *Ἐπιθύμιος τύπος* vor¹⁷. Ihre Gesichtsfarbe ist

¹² Ὁμοίαν τὴν τὰ προσημειωτὰ τῆς Μεσολόρου εὐαγγέλιου τὰς ὁμοίας ὁμοίας ἔχει καὶ ἄλλος ἐστρατιώτης τὸ στρου καὶ ὁδὸς καὶ ἀνδραγαθῶν φέρει. Plautus de off. cum la. I.

¹³ S. auch E. Maass in Ann. dell. Inst. 1881 p. 156 ff.

¹⁴ Ὁ δὲ ἑγμων προσβότης d. i. der erste Akt in dem Sinne, wie man noch jetzt sagt: der erste Landhauers (στερῶν) τριχὺν ἀπὸ τῆς κεφαλῆς ἔχει ἐκ τριχῶς πλατυπρόσωπος, τὴν ὁμοίαν ἀντιτάται τῇ δὲ αὐτῇ Poll IV, 144. — Polax — προσβότης Poll I, 1. (De, enim pariterque parbo sunt — ἑγμων Poll I, 1, quia inferius comitibus inferius laus est aliter ex his altero composito est supercilio, utque et ostiulis amariis laus utroque modo est, quod cum his, quae agunt, pariterque congruit. Quintil. inst. orat. XI, 3, 74.

¹⁵ Pollax sahlt IV, 143—145, noch weniger als man πρόσωπον γέννηται auf.

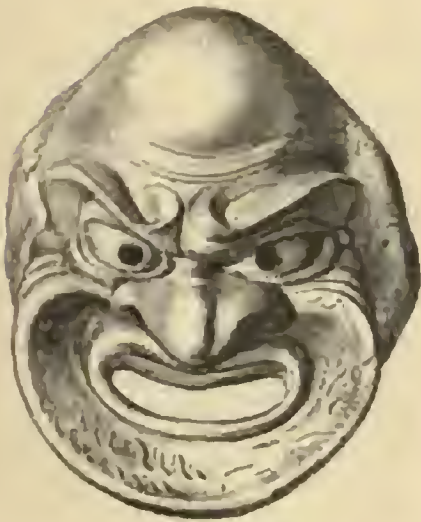
¹⁶ It. h. ein — mal vorher nicht bekannter Dichter oder Schauspieler, Namens Hermon, hat die verschiedenartigen πρόσωπα ὅσων καλῶς καὶ ἀπὸ ἑγμωνος τοῦ πρώτου ἐκινῶσαντος. Elym. M. p. 376, 48. — Aufserdem s. E. Maass a. a. O.

¹² Aus diesem Grunde hat Dierks, von dessen Aufsatz über das Kostüm der griechischen Schauspieler in der alten Komödie (Arch. Ztg. 1885 S. 311), wir noch während der Korrektur unserer Druckbogen Kenntnis nehmen konnten, die direkte Beziehung unserer Abbildung (die sich auch bei Wieseler a. a. O. Suppl. Taf. A 25 findet, auf die Komödie des Aristophanes für nicht betrachtet. Er führt vielmehr ebenfalls auch die übrigen unteritalischen Vasenbilder, welche sonstige Darstellungen enthalten, auf die sog. Miletotragödien zurück. Die Miletotragödie gehört der Komödie der Italioten an, deren Hauptstück Tarent war. Ihr bestbekannter Vertreter war der Tarentiner Kithillon (25—280 v. Chr.), nach welchem sie auch Rhintheia bekannt wurde. Sie bietet Tröstchen mythischer Personen und Vorgänge s. Rheinhardy, Grd. d. griech. Litt. II, 2, S. 635 ff.) und erscheint als eine Weiterbildung der alten Phallophoren Komödie, wozu ihr dritter Name Phylakogenia inofform hinweist, als nach Athen XIV, 151. Phylakos die italische Bezeichnung für die Phallophoren war. Die Miletotragödie hatte auch Dierks inhaltlich Berührungspunkte mit der attischen Komödie, ja sie entlehnte sogar Szenen aus derselben. Darum gilt auch Dierks zu, dass die Kleidung der Miletotragöden im Rekonstruktion des Kostüm der alten attischen Komödie benutzt werden könne.

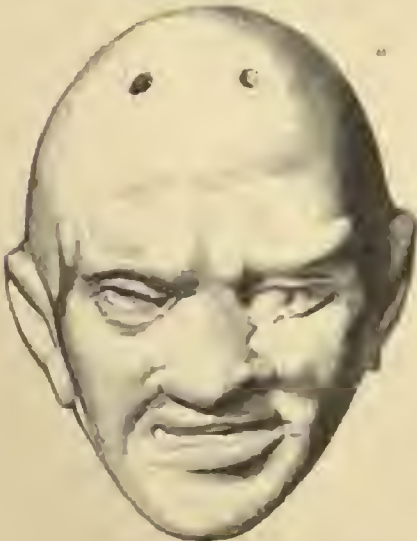
¹³ Vgl. auch S. 821.



910. Pollexischer Ventr
(Zu Seite 102.)



900. Rorniget Aller
(Zu Seite 102.)



910. Schmarotzer
(Zu Seite 104.)

schneit, in ein (mit Bändern durchwundenes) Geflecht auf dem Wirbel (das sog. *καυκάδιον*) einsteckt, so beschien wir an das *καυκάδιον* des Poltix²⁹⁾ denken.

Die Gewandung der neuen Komödie entspricht im allgemeinen derjenigen des gewöhnlichen Lebens. Die freien Männer und Jünglinge trugen besseren Standes tragten den mit zwei langen, bis zum Handgelenk reichenden Ärmeln versehenen *Lelivock* (*χιτὼν χειρῶν* *μακρός*), der um die Taille gegürtet und unter den Knien stand, wie z. B. bei dem Soldaten auf Abb. 910, hochgeschürzt ist. Zu dem *Lelivock* tritt ein Mantel

den *Lelivock* herunter, dessen untere Partie er auf Abb. 911 ganz, auf Abb. 912 (Taf. XVII) teilweise verdeckt. Auch seine Länge ist auf den Bildwerken eine verschiedene; auf Abb. 911 geht er über den Waden hinauf, während er auf Abb. 912 (Taf. XVII) nur bis auf die Knie reicht³⁰⁾. Eine besondere Art von Mantel war die *Chlamys*, die Tracht der Jünglinge und Soldaten; sie war dunkelviolett (violett, s. S. 828 zu Abb. 910) und ist daher wohl auch bei Poll. IV, 119 nun so mehr gemeint, als *ποικίλος* speziell ein Kriegskleid bezeichnet³¹⁾. Näheres über



910 Kriegskleid und Schurztracht. (Zu Seite 825.)

(*μακρός*), der auf den Denkmälern bei den angesehensten männlichen Personen, d. h. den Großen oder bejahrten Männern, mit Frauen versehen (vgl. Abb. 911 u. 912 Taf. XVII) und nach Abb. 912 von weißer Farbe ist³²⁾. Dieser Mantel ist, wie Abb. 911 u. 912 (Taf. XVII) zeigen, zunächst über die linke Schulter drapiert und fällt sodann von der Taille an über

dieselbe unter die *Chlamys* s. 383. — Die *Chlamys* bemerken wir denn in der That bei dem Soldaten auf Abb. 910.

Die gewöhnlichen Leute, namentlich aber die Sklaven, trugen auch in der neueren attischen Komödie den kurzen etnarmeligen, um die Hüften gegürteten *Chiton* (*χιτών*), dessen linke Seite offen ist, während die rechte einen Ärmel hat³³⁾. Dieser

²⁹⁾ Τὸ δὲ καυκάδιον ἰδέα τριχῶν πλέγματος ἔστιν εἰς ὃδ' ἀπολήγοντος, ἀπ' οὗ καὶ κύκλαται. Poll. IV, 164.

³⁰⁾ Ἀμφιδόχαλος χιτὼν χειρῶν μακρῶν, ὡς Πλάτων, διὰ χειρῶν ἔχειν, ὥς μακράς ἐστι καὶ νῦν λέγουσιν. Hesych. — Siehe auch Art. *Chiton* s. 390h.

³¹⁾ Wieseler, Das Satyrspiel S. 1121. Γερώντων δὲ φόρηον ἰμάτιον. Poll. IV, 119. Die Beschreibung der Farbe ist hier offenbar angefallen.

³²⁾ Vgl. auch Art. *Chlamys*.

³³⁾ Φοινίκης ἢ μελαμπόρουρον ἰμάτιον φόρηον νῦν τέτιον. Poll. IV, 119.

³⁴⁾ Ἐτερομίσχος χιτὼν θαλικὸς ἐργατικὸς ἀπὸ (τοῦ) τῆν ἐτέρην μισθὴν ἔχειν ἐργαζόμενον. Hesych. — Darnach ist Poll. IV, 119. ἐργατὴ δὲ θαλὴ, θαλὴς ἐστὶ δὲ χιτὼν λευκὸς θαλαμῶς, αὐτὴ τῆν ἀπὸ

Chiton ist nach Pollux weiß, so ist in der That der Chiton der männlichen Person auf Abb. 900, in der wir einen Sklaven zu erkennen haben (s. Wieseler, Theaterrg. u. Denkm. d. Bühnensk. S. 262). Die linke Seite des Chitons wird durch ein über der Schulter fest umgeknötetes oder angenähtes Mäntelchen¹¹⁾ verdeckt, ein solches findet sich bei der oben erwähnten Person. Dieses Mäntelchen war nach Pollux ebenfalls weiß und ist dies auch bei der unmittelbar rechts befindlichen Figur auf Abb. 912 (Tab. XVII) der Fall. Der Chiton der letzteren Figur dagegen ist grün. Mit Rücksicht auf noch andere Denkmäler und Schriftquellen wird man daher wohl annehmen müssen, daß Pollux bei jener Angabe über die Farbe der beiden Gewandstücke bestimmte Falsch, wie öfter, verallgemeinert hat. In der weiblichen Kleidung war für bejahrte Frauen die hochgelbe oder linsenscheidene, dagegen für junge Frauen und für Priesterinnen die weiße, für erstere auch die hellgelbe Farbe charakteristisch.

Als Fußbekleidung der women Komödie sehen wir auf den Bildwerken Schuhe, die den ganzen Fuß bedecken und bis an die Kniekehle reichen (s. Abb. 909), und Halbschuhe, welche den vorderen Teil des Fußes samt den Zehen freilassen (s. Abb. 910, 911, 912 Tab. XVII). Die Farbe der erstern ist auf Abb. 909, nach Wieseler Theaterrg. u. Denkm. d. Bühnensk. S. 262, gelb, bzw. rot, während die Halbschuhe auf Abb. 912 (Tab. XVII) grau sind¹²⁾. Im Schuh erheben sich auf dem Mittelfuß zwei kleine Bügelchen (s. B. Abb. 912 Tab. XVII), zum Teil aber mit Anaxyriden angethan, auf der Bühne war das letztere wohl immer der Fall und wurde Nocktheit durch ausschweifige Anaxyriden dargestellt¹³⁾.

Seinen Abschluß erhält das komische Kostüm durch entsprechende Kopfbedeckungen und Attribute. Der Soldat trug den Oberhaupt stets zur Chlamys gehörige Hut (πέρισμα) und die Lanze (s. Abb. 910, der ihn den Krummetab κρηπίδα (s. Abb. 911); bei den weiblichen Personen trugen sich Hauben und Blenden.

στειρὸν εὐαγρὸν ῥομφίην αὖτε ἔχων, ὄνυχας καὶ τὰ σκεπηλάκια.

¹¹⁾ Τὴν δὲ τῶν δοχίων ἐπιβία καὶ ὑποβίων τι πρόσκειται λεγόντων ἢ ἐκκομῶν λεγεται ἢ ἐκπρωμῶν, αὐτὸ κρηπίδα. Poll. IV, 115.

¹²⁾ Pollux hat für die Fußbedeckung der Komödie nur den Ausdruck ἐπίβια, ἐπὶβίαι δὲ ὄνυχας τοῖς κομικοῖς ἐποδῶσαν VII, 91; vgl. IV, 115. — Gewöhnlicher wird dafür ὑποβίαι gesagt, die Schriftsteller bei Schneider. Das Aut. Theaterrg. Ann. 173 S. 162. — Über die ganze Frage Wieseler, Theaterrg. u. Denkm. d. Bühnensk. S. 77.

¹³⁾ Siehe unter Chiton S. 260 f.

¹⁴⁾ Vgl. IV, 115.

So können denn nach den Mittheilungen des Pollux und nach Denkmälern u. s. w. folgende Kostümdetails zusammenge stellt werden:

Der erste Akt (πρωτότης) spielt, trug die oben S. 222 beschriebene gestülpte Maske. Er war mit dem linsenscheidigen, weißen Leibrock und mit dem weißen Fransenmantel angethan, in der Linken führte er den Krummetab. Man hat sich denselben ähnlich im allgemeinen so vorzustellen wie Figur 2 von links her auf Abb. 911, nur scheint hier die Maske eine andere zu sein.

Der Kuppeler (πορνιστικός) Maske weist eine eingekerbte oder vollendete Stirne auf, entsprechende gewogene Augenbrauen und ein wenig gelblichgelbes Zahnfleisch (auch S. 224). Sein Kostüm besteht aus einem gestülpten Leibrock und einem bunten Umwurf, dazu trägt er einen gemalten Stab (κρηπίδα).

Von den jungen Männern führen wir den Soldaten (ἐπίτομος) vor. Seine Maske zeigt dunklen Teint und dunkles über die Stirne herabhängendes Haar¹⁴⁾. Sein Haupt ist mit dem oben Abb. 910 weißen Peribeta bedeckt, über dem hochgeschürzten weißen Chiton ist an der linken Schulter die violette Chlamys befestigt, die rechte Hand führt die Lanze (s. Abb. 910).

Der Purpur, dessen Maske S. 224 geschildert ist, trägt gewöhnlich Kleidung von schwarzer oder brauner Farbe, als Attribute führt er ein Schwert (σπάργον) und Sathlakischen (ἀγκυράς).

An des jungen Landmanns (ἀγροτικός) Maske ist das Haar in Form der sog. Stephanos (s. oben S. 222) angebracht, die Nase aufgeschoben, der Mund brech, der Teint dunkelrot. Er trägt einen Leibrock (δισσώβολ), sowie Ransen und Stab¹⁵⁾.

Von den weiblichen Figuren wollen wir zunächst unter Zugrundelegung von Abb. 909 die Kuppelerin oder Hetärenmutter vorstellen. Über ihre Maske (S. 224) sie trägt hellgrünen Chiton, einen bunzel

Ὁ δὲ πορνιστικός εὐάλλη μὲν ὄνυχας τὴν ἀγκυράδα, τὰ δὲ χεῖλη σπαργίον καὶ σπαργίον τὰς ἀγκυράς καὶ σπαργίοντες ἐστὶν ἡ σπαργίον. Poll. IV, 115. — πορνιστικός δὲ χιτὼν ῥομφίην καὶ ὄνυχας περικλυτὴν ἔχων, ῥομφίην ἐπὶ τὴν ἀγκυράδα. ὄνυχας καλεῖται ἡ ῥομφίον. Poll. IV, 120.

¹⁴⁾ Τὴν δὲ σπαργίον ἀγροτικὴν ἐστὶν καὶ ἀλόνειν καὶ τὴν χροὺν μέλανι καὶ τὴν ἐπὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα. Poll. IV, 147.

¹⁵⁾ Οἱ δὲ ἀγροτικοὶ ἐπὶ τὴν χροὺν μέλανι καὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα. Poll. IV, 119 f.

Τὴν δὲ ἀγροτικὴν ἐπὶ τὴν χροὺν μέλανι καὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα. Poll. IV, 147. — πῶς μὲν τὴν ἀγκυράδα ἐπὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα καὶ τὴν ἀγκυράδα. Poll. IV, 119 f.

roten Mantel und rote Haube ihr schenken und gelb⁸⁰.

Wie *εὐχέλων* hat der *ἐπίμαχις*, wie wohl von Pollux als *ἀγρονομία* bezeichnet und entspricht daher der modernen Gestalt des Kammermädchens, der Zofe, der Soubrette. Ihre Maske zeigt enges, kurz abgeschnittenes Haar, ihre Kleidung beschränkt sich auf einen tiefgezogenen weißen Chiton⁸¹.

Stehen Thurstügel, sondern häufige hohe runde Fluchöffnungen, die nur einem Vorhang *παρὰ τοῦ αἵματος* bedeckt waren⁸². Ein solches Privathaus stellen wir auf Abb. 911. Es ist, wie die antiken Privathäuser überhaupt, sehr niedrig und über nur ein Stockig, dagegen außergewöhnlich reich verziert, welche darüber ist das *κλισίον* mit dem *καπνιστάδιον*⁸³.

Szenen aus Stücken, die der neuen antiken



911 Der antike Haushalt. Zu Abb. 909.

In der Dekoration der neuen Komödie machte, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, das Privathaus (9) einen den Mittelpunkt aus; es war mit einer nach innen sich öffnenden Thür versehen und vor derselben stand gewöhnlich ein Altar. An diesem Haus schloß sich das sog. *κλισίον* an, ein Nebengebäude, welches als Stall, Remise und die Schlafkammer diente; es hatte aber keine eigent-

liche Komödie angehören, finden sich auf den uns erhaltenden Komödieninschriften ziemlich häufig; so auch auf den Abb. 910, 911 (909 u. 912, Taf. XVII), für welche wir noch eine kurze Erklärung beifügen.

⁸⁰ *Τὸ δὲ κλισίον ἐν κομῳδίᾳ παρέρχεται παρὰ τὴν οἰκίαν, παρασκευασμένη διὰ τοῦτο, καὶ ἐστὶ αὖν σταθμὸς ἀποστεινόν, καὶ αἱ ἄνθρωποι αὐτοῦ μέλλουσιν δοκασίαι, καλὸν μὲν κλισίον, πρὸς τὸ καὶ τὰς ἀμείβας ἐπιλαμβάνειν καὶ τὸ σκεπτόμεν ἐν δὲ Ἀντιγόνης Ἀρεστιάδῃ καὶ ἑρμηνεύειν γέγονεν* Poll IV, 125. — Vgl. auch Wieseler a. a. O. S. 81.

⁸¹ Wieseler a. a. O. S. 826.

⁸⁰ Wieseler a. a. O. S. 816.

⁸¹ *Ἡ δὲ ἄνθρωπος ἀρρετινὴ ἐστὶ παρὰ τοῦ αἵματος, γινώσκει μόνον τὴν ἀντιγόνην ἀντιγόνην χυμῶν* Poll IV, 124.

wollen, indem wir zugleich bemerken, daß sich keine von ihnen auf ein bestimmtes Stück zurück führen läßt.

Abb. 910, ein pompejanisches Wandgemälde⁴⁴, nach Mus. Borb. vol. IV. tab. XVIII reproduziert, weist uns zwei Hauptcharaktere auf, der eine, rechts vom Beschauer, nach Heibig (Camp. Wandgem. S. 352, N. 1468; ein Parnell, richtet in verschnitzter unterwürfiger Haltung eine schmeicheleiche Ansprache an den anderen Hauptcharakter, den militärischen Prätorianer (s. oben), der in gewaltthätiger Stellung mit selbstbewußter Miene zuhört. Die übrigen drei Personen, insgesamt Jünglinge, sind sog. *swapo* reproduziert, d. h. Statisten, welche nichts zu reden haben, die hinter dem Soldaten stehende ist offenbar dessen Diener. — In an beiden Seiten des Hauptbildes stehenden Männer und die mit der Theaterpolizei betrauten Rhadduchien (s. unter Art. 'Theatervorstellung').

Auf Abb. 911, einem Marmorrelief in Neapel⁴⁵, ebenfalls nach Mus. Borb. vol. IV. tab. XXIV, wiedergegeben ist die Hauptperson der schon oben besprochenen Ate oder Hanskerr, welcher hochgradig erregt im Begriffe ist, auf die Person, welche diese Erregung, sei es aktiv oder passiv, hervorgerufen hat, bezuschlagen, daran aber von einem anderen älteren Mann gehindert wird. Als Ursache jener Erregung ist, wie der ausgestreckte linke Zeigefinger des Hanskerr andeutet, der Sklave zu betrachten, welcher sich gegen einen jungen Mann wehrt, von welchem er mit der Gabel bedroht wird. Zwischen den beiden Gruppen steht ein unerwachsenes Mädchen, welches die Doppelrolle spielt. Man darf hieran wohl schlußfassen, daß bei denjenigen Szenen der neuen Komödie, welche unter Hütungsangung gesungen wurden, die Rollen spielende Person auf der Bühne selbst und zwar etwas im Hintergrunde posiert war.

Abb. 909, ein wiederum aus Mus. Borb. vol. IV. tab. XXXIII herübergenommene Wandgemälde aus Herculaneum⁴⁶, führt uns rechts vom Beschauer eine Gruppe vor, welche aus zwei weiblichen Personen besteht, die jüngere und kleinere der letzteren ist eine Hehlerin, die ältere und größere eine Kupplerin oder Hetärenmutter. Die männliche Person links ist ein Sklave. Dieser Sklave, erläutert Wieseler, spendet der, ihrem Gesichtsausdruck nach zu urteilen, offenbar sehr eifülligen Hehlerin über ihre außerordentlichen und zweideutigen Worten falsches Lob und macht dazu die den Sold beschwärmende Gesticulation der Corona, während

er zugleich das Gesicht abwendet und spöttisch lacht. Die beiden Weiber aber halten das Lob für aufrichtig, da müssen die jüngere ihr verständnisvolles Lachen darüber zu verbergen sucht und sich nach oben, wo sie als von der Älteren gemahnt und verwahrt geschrien.

Taf. XVII ist hauptsächlich deshalb beigegeben, weil es das einzige Bildwerk war, das wir mit den Farben reproduzieren lassen konnten. Es ist entnommen der 2. Auflage von Emil Brunn's Pompeji (Leipzig, Weigel) Abb. IX. Taf. IV. Das Original ist ein Wandgemälde in dem von Brunn sog. 'Patrizienhaus' von 1879⁴⁷ und gehört nach Mun. Bull. del Inst. 1882 p. 23 dem dritten, d. h. dem hellenistischen Stil an. Das letztgenannte Gelehrte gab (n. u. O. p. 59) nicht zuerst eine genaue Beschreibung des Bildes, der wir uns im folgenden anschließen. Gerade in der Mitte des Bildes ist ein weißblörniges Postament, worauf ein Adler Vogel liegt in dessen Körper ein Pfeil oder ein Brutepfeil steckt. Rechts von diesem Postament steht, dessen obere Ecke verdeckend, ein Mann, der, wie schon die weite Öffnung seines Mundes andeutet, eine komische Maske trägt. An der letzteren tritt besonders die starke Glatze und der weiße Vollbart hervor, der Gesichtsausdruck ist ein höchst verzerrter. In dieser Stimmung wendet sich der Alte nun einigen Worten nach links gegen eine schöne junge Frau, die sich in geringer Entfernung von dem Postament befindet. Sie ist angethan mit einem langen grünen Chiton, der unten ringsherum einen violetten Saum hat⁴⁸ und von einem gelben Mantel, der ebenfalls violett, aber nur ganz schmal eingefasht ist, verdeckt wird. Das Haupt der Frau, welche unbeschieden zu sein scheint, ist mit Blättern bekränzt, die an beiden Seiten herabhängen. In den Händen hält sie einen Kinn. Sie blickt aus dem Bild heraus und öffnet den Mund als zum Sprechen. Vielleicht aber ist durch das letztere Moment doch die Maske angedeutet. Hinter dem Alter steht ein Weibchen am Mann, dessen komische Maske ebenfalls mit einem weißen Vollbart versehen und von einem gelben Pelos besetzt ist. Er steht unbeweglich mit geschlossenen Füßen, die Rechte am Kinn, die Linke in den weißen Mantel gehüllt, der seinen grünen Lehnrock größtentheils verdeckt. Auch er schaut, aber in viel objektiverer Weise, als mit der Frau zu beschäftigen. Eine Deutung des hier dargestellten Vorgangs vermögen auch wir nicht zu geben, wir möchten wir den mit dem Frauenmantel bekleideten Alten oben beschreiben (s. S. 825) für eine vorläufige

⁴⁴ Auch bei Wieseler n. u. O. Taf. XI, 2 S. 821, der mit Recht an ein griechisches, nicht an ein römisches Drama denkt.

⁴⁵ Auch bei Wieseler n. u. O. Taf. XI, 1 S. 81 f.

⁴⁶ Auch bei Wieseler n. u. O. Taf. XI, 4 S. 84 f. Vgl. ferner Heibig, Camp. Wandgem. S. 351 N. 1472.

⁴⁷ Dieser Chiton erinnert uns an Poll. IV, 120 (χρῆς δὲ γυναικὶς ἐν τῇ κομῷ) καὶ συμπεριλαβὴν ἐπὶ ἐπὶ γυναικὶς ποδῶν, εὐνοῖα, κοκκῶν.



Fig. 912. Komödienscene, (in Scene 328)

Persönlichkeit ansehen, als die Figur mit dem Hute. Freundschaft scheint das Gemüthe auf die Atellanen zu beziehen.

b) Römische Komödien

Hier ist in erster Linie zu sprechen von der *commedia palliata*, nicht nur, weil diese unmittelbar auf die neue attische Komödie zurückgeht, sondern auch, weil sie von künstlerischen und literarischen Standpunkt aus in den Vordergrund tritt. Ihre Entstehung ist unter dem Einflusse der punischen Kriege, durch welche die Römer in Unteritalien und Sicilien mit griechischer Bildung in nachhaltige Berührung kamen, vor sich gegangen und knüpft sich an die Person des tarentinischen Kriegsgefangenen Andronicus, der nach Rom gekommen war und später nach seiner Freilassung Lilius Andronicus hieß. Er lebte zuerst und zwar vom Jahre 240 v. Chr. an zusammenhängende, nach griechischen Grundsätzen bearbeitete Dramen, darunter auch Komödien, auf der römischen Bühne. Als hervorragendste Dichter der *palliata* sind T. Maccius Plautus (ca. 254—184 v. Chr.) und P. Terentius (185—159 v. Chr.) allgemein bekannt.

Die *palliatae* spielten in Griechenland und behandelten die Verhältnisse der griechischen Privatleben¹⁰⁾, im Allgemeinen ganz nach Art der neuen attischen Komödie. So finden sich denn in der *palliata* auch die gleichen Charaktertypen, wie aus folgender Zusammenstellung zu ersehen ist¹¹⁾:

<i>Palliata</i>	von Komödien
Quintil. Inst. or. XI, 2, 11 174	Paul. IX, 111—124
στειν	τὸ δούλον πρόσωπον κυρικὸν
λεπόμεν	πυρροβαχὲς
μυρσιστὴ	καρδιώτης, ἐκονικὸς, Σικελικὸς
μυρσιστὴ	ἀγροίκαι
μυρσιστὴ	ἐπίσειστος, ἐπισειστος δευτερος
μυρσιστὴ	ἐμπρὸν τέλειον, ἐμπρὸν δυνάμειον, ἀνδρῶν, διχρηστος
μυρσιστὴ	ἐμπρὸν, διχρηστος ἐμπρὸν
μυρσιστὴ	ἄβρῳ ἐμπρὸν, ἐμπρὸν παρὰ τὸν
μυρσιστὴ	παππος δευτερος
μυρσιστὴ	παππος πρῶτος
μυρσιστὴ	πύργιος, πύργιος, πύργιος, πύργιος
μυρσιστὴ	πύργιος, πύργιος, πύργιος, πύργιος
μυρσιστὴ	πύργιος, πύργιος, πύργιος, πύργιος

¹⁰⁾ In *commedia palliata* vides indicium per personarum generas. Monod. G. I, 1, 490 (Kell).

¹¹⁾ B. Arnold, Über antike Theatermasken in Verh. d. 29. Philol. Vers. 1871 S. 311. — A. Spengel, Über d. lat. Komödie, akad. Festrede, München 1878.

<i>Palliata</i>	von Komödien
Quintil. Inst. or. XI, 2, 11 174	Paul. IX, 111—124
μυρσιστὴ	λεπτόν (?) σόλη (?)
μυρσιστὴ	γυμνὸν ὁμοίον, γυμνὸν πορταῖον, γυμνὸν αἰκονικόν
μυρσιστὴ	πυρροβαχὲς ὁμοίον
μυρσιστὴ	πυρροβαχὲς ὁμοίον

Dass die Schauspieler der *palliata* auch Masken trugen, ist bekannt, doch war dies erst in der Zeit nach Terenz gestattet¹²⁾. Dieselben waren jedenfalls nach dem Muster der griechischen gefertigt.

Auch die Kleidung in der *palliata* entsprach somit den dazu gehörigen Attributen derjenigen der neuen attischen Komödie¹³⁾. Als dasjenige Gewandstück aber, welches die auftretenden Personen ganz besonders als Griechen charakterisierte, wurde das Himation betrachtet und nach demselben, für das die Römer die Bezeichnung *pallium* hatten, die ganze Dramengattung benannt¹⁴⁾. Nach Mitteilung des römischen Grammatikers Aelius Donatus, der im 4. Jahrh. n. Chr. lebte, war in der *palliata* die Gewandung der Greise weiß, die der jungen Männer verschiedenfarbig. Weiß war auch die Farbe der Freie, rot die der Reichthümer, schwärzlich die der Armut. Die Betrieblichen kennzeichnete vernachlässigte Kleidung, den Soldaten die Chitonys, den Parasten das zusammengekehrte, den Kuppler das buntfarbige Pallium. Für die Sklaven war die Kürze der Gewandung, für die Hetären ein gelbes Mäntelchen charakteristisch. Die nicht zu den Hetären gehörigen Mädchen aber trugen ausländische Kleidung, offenbar, weil sie als Fremde hingestellt werden sollten¹⁵⁾. Die Fußbekleidung war ein den Fuß vollständig bedeckender, bis an die Kniehöftelehrender Schuh, *εμπρὸν*¹⁶⁾ genannt.

¹²⁾ Siehe B. Arnold a. a. O. S. 19 f. und L. Friedländer in Marquardt Museum, Handb. d. röm. Alterth. 1877 VI, 524 f.; Teuffel, Gesch. d. röm. Litt. 3. Aufl. von Schwabe 1882 S. 27¹²⁾.

¹³⁾ Detail bei Wieseler a. a. O. S. 706, 71 f.

¹⁴⁾ *Græcæ fabulæ ab habitu palliatis Paro ad omnium.* Monod. G. I, 1, 489 (Kell).

¹⁵⁾ *Comicus senibus candidus vestitus induitur, quod is antiquitatis fuisse memoratur; adolescentibus discolor affertur, utrius comici uniuscuiusque legumque imperitiam antipathia gratia vel qui expelluntur a pulchritudine interitis palliis erubescunt, ludo vestitus candidus, exornatus aboletus, purpureus diris, pauperi phrygiensis datur, nulli chitonys, pulchre habitus peregrinus induitur, levis pallio colere vario nititur; meretricibus autem cinctum intum datur.* Donat. comm. de rom. p. 11 f. (Reifferscheidt). Über das reinum a. auch Ann. 64.

¹⁶⁾ *Comicus enim ante se proscenium intromittit.* Monod. G. I, 1, 490 (Kell).

noch kommen auf Denkmälern auch die S. 826 erwähnten Halbschuhe sowie Sandalen vor. Die Reife erscheinen auf Monumenten, — auf Abb. 916 u. 919, mit Namen (Anaxyriden) angethan.

Ein interessantes Kostümbild erhalten wir bei Plautus (Null. 2. IV, 4. II B.) von einem Schiffsgesellen. Auf dem Kopf ein rostighaumer Schlapphut, vor dem Gesicht ein wallruer Lappen. Die Kleidung besteht in der durch einen Gürtel umgeschürten Chiton, welche die linke Seite bis zur

Außerhaken waren auch nach Versatzstücke, a. B. Altze²⁷, auf der Bühne aufgestellt.

Bildwerke, die sich mit Bestimmtheit auf die *passiata* beziehen lassen, finden sich zunächst in den Miniaturen der Ambrosianischen und Vatikanischen Handschriften des Terentius, welche aus dem 8. oder 9. Jahrh. n. Chr. stammen und bei Wieseler Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnensk. Taf. XI wieder gegeben sind. Obwohl sie nach weit älteren Originalen gefertigt sind und teilweise von genauerer Kenntnis



119. Plautus Null. 2. IV, 4. II B.

Brust frei läßt. Über der linken Schulter ist ein Mäntelchen befestigt, ebenfalls rostighaumer, oben das ist Seemannsbescheid²⁸.

Bei der Dekoration der *passiata* bildete ebenfalls gewöhnlich das Privathaus den Mittelpunkt, es war mit wirklich brauchbaren Fensteröffnungen und auch mit erkerartigen Ausladungen versehen²⁹.

²⁷) *Ficito ut remiss[ornate] ornat[us] hui[us] mactet[ur] caesus habens ferrugineam, valentia ut oculos laniem passitum quatuor & S. 83 und 4. 82) habens ferrugineum, idem is color thalassio[rum]; id concernit in hancu loco dep[re]ssato brachio, p[ro]ductum, aliquid admodum quasi gubernat[ur] dies. — O. Wilhams Übersetzung dieser Verse (Monat S. 166 l.) scheint mir nicht ganz richtig zu sein.*

²⁸) *Amictus (semanus)* — *ut hinciorum proutorum*

des Altertums wegen, verraten sie andererseits auch eine gewisse Unkunde und sind daher nur mit Vorbehalt zu benutzen. Um jedoch einen Begriff von der Darstellungsweise dieser Miniaturen zu geben, haben wir zunächst Abb. 916 beigelegt³⁰, welche aus der Vatikanischen Handschrift des Terentius stammt und die zwei ersten Verse der ersten Scene des zweiten Aktes aus dem Rauhheits des genannten Dichters illustriert. Die Überschrift lautet: *Phaidria adyliscins Parmeno servus*. Phaidria ist ein junger

et mactetorum habent speciem proscenaeque fenestra dispositos imitationem communium aedificiorum intus ibi, VII. V. 4, 6.

²⁹) Wieseler a. a. O. 2. Bd. II. Arnold, Das altrom. Theatergeb., S. 17.

³⁰) Bei Wieseler a. a. O. Taf. X, 4.

Athener, Parmeno dessen Sklave. Die unten auf dem Bild angebrachten Worte lauten: *Pha.* (d. i. Phaedria) *fac ista ut nati, deducantur isti* (Wie gesagt, laß ihr die holden huten). *Par.* (d. i. Parmeno) *faciam* (Ich

Abb. 314² führt uns aus demselben Stück den Anfang der achten Scene des vierten Aktes vor. Der militärische Praefectus Thraso bietet unter dem Befehl seines Parasiten Quatrin seine Sklaven auf, das Haus



314 Scene des *Pseudolus* Act. IV. 1.



315 Schmeichler. Zu Seite 528.



316 Bolser Papp. (Zu Seite 531.)

willa besorgen. Der in die Metra Thais verhehlte Phaedria trägt hiermit seinen Parmeno auf, der Commenden einen Kanneken und eine Molerin als für sie bestimmte Geschenke stiftühren.

der Metra Thais, welche nebst dem Jüngling Chremes unser Bild nach rechts abschließt, mit Stürze zu

• Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. X, 5 und S. 61

nehmen. Die abwegigen, unheimlichen Namen passen, bis auf die beiden letzten, nicht auf die betreffenden Figuren. Die erste Figur umgibt nach Hults¹⁰⁾ ist vielmehr der Syrus, die darauffolgende der Syago mit dem Schwamm, mit dem er die Wunden auswaschen will, die dritte der Thraso, der aus Feigheit sich nach hinten gezogen ist, die vierte der Donax mit dem Helebanon, der fünfte der Simalic mit inner Postiche in der Linken, daher die Flurschritt *L'HARJus*, der sechste der Guathu.

Weiterhin hat mit großer Wahrscheinlichkeit Hertz die von ihm in der Arch. Ztg. 1873 auf Taf. 12 publizierten fünf Terrakottstatuetten von Schauspielern auf das römische Lustspiel, d. h. auf die *pullata*, bezogen. Wir reproduzieren hier von dieser Tafel die zweite nach drüts Figur (Abb. 915 u. 916). Die erste erklärt Hertz mit Recht für einen Parasiten und beschreibt (a. a. O. S. 119) dieselbe also: „Gesicht. Hände, Füße dieses derben hochschulterigen Gesellen sind dunkelrot; unter den ziemlich schief gegen einander geneigten Ohrläppchen noch *peruvai*, v. Hults (L. L. 189, H. K.) sagt auch eine der ganzen Breite des Mundes entsprechende und dabei abendlich platte Nase, eine weitlig hundert der vollen beidseitig herabhängenden Backen sich mit ihnen um die Wette bezeichnende Patallippe, der obere Teil des Gesichts ist von in die Mitte ziemlich tief in die Stirn glatt hineingestrichenen, um die Ohren sich wellenförmig stark aufwühlenden Haaren umwäumt, ein sehr kurzer, aber die Schenkel stramm umschlingender Mantel lässt die linken Arme und die noch dickeren, mit Haaren beklebten Beine frei. Die herabhängende Linke vermag trotz ziemlichlicher Ausstreuung kaum den mächtigen runden Laib eines Gebirges fest umhüllen, während die Rechte ein Fläschchen umspannt, das nach einem geringen Umfang zu urteilen eher ein *liquamen* zur Würze des Mahls als Wein zu enthalten scheint. An seinem Gewande haben sich Reste weißer Farbe erhalten, der Schatten ist gelb, seine Füße tragen Sandalen.“ Das „Gebirge“ ist nach unserer Ansicht das höckerartig ausgehöhlte Schloßchen *styletyk*, *stygile*¹¹⁾, und das „Fläschchen“ das halbkugelförmige *kyxelos*, *ampulla*, *Atribula*, welche dem Parasiten der *pullata* ebenso eigenartig ist, wie dem der neuen attischen Komödie.¹²⁾

Ab. 916 zeigt auf blohem und festem Hals ein langgestrecktes (hellrot gefärbtes) hartes Antlitz. Die Stirn ist hoch und kahl, nur an den Seiten fällt sehr spärliches Haar glatt geritten herab. Die Augen sind weit aufgerissen, die Nase ist groß und

stark nach unten gebogen, die breite Unterlippe hängt über das Kinn herab, die Backen sind voll, die Gestalt kurz und dick. Mäule und Haltung dieses Mannes, der über einem kurzärmeligen Leibrock einen elegant drapierten Mantel und an den Füßen Sandalen trägt, wiesen auf einen vornehmen Mann, drücken aber vielmehr seine Selbstgefälligkeit und putzigen Hochmut aus. Unsere Figur gehört jedenfalls in den Kreis der *pullata*, und zwar zu den Männern mittleren Alters, welche unter jener Kategorie je unterschieden sind. Ihr Äußeres erinnert uns an den *senex Iovianus* im Mosaik des Plinius III. 4. 64 f., der als ein Mann von kleiner Statur mit dickem Bauch, auswärtsgelegenen Ohrläppchen und breiten Felsen geschildert wird, dessen Kopf grau Haare, dunkle Augen, volle Backen und große Kinnhaare aufweist. Dem Charakter nach erscheint sie, wie Hults a. a. O. vermutet, als ein alter wichtiger Geldmann und immer auch etwas geiziger Vater, der glaubt, das Geschlecht müsse aus ihm leben, und der dennoch euphorisch gepöbelt wird, als jugendlich thätender Vater tritt uns a. R. Demetrius in des Plinius *Asmaris* entgegen.

Neben der groteskierenden *pullata* ist aber im römischen Lustspiel auch ephebolische Richtung. Dahin gehören die *tygula* (a. a. O.) der *senex* und die *Althene*.

Die *tygula* (a. a. O.) nach *Isidore*, das römische Naheumathspiel, findet sich an deren Wissens in der bildenden Kunst nicht vertreten, auf dem Münze aber in Abb. 27 (nach Caylus *Revue d'Art* vol. IV pl. 92, B) besagen werden. Der *tygula*, in Laufen vermutlich unalt, ist in stark karikierter und aufseend absonderlich Form Charakterbilder aus dem gemeinen Leben vor. Dem entsprechend war auch das Kostüm der Mitwirkenden. Sie traten stets ohne Masken auf und wurden daher die weiblichen Rollen von Frauen gespielt. An Stelle der Maske wurden die Gesichter groß geschminkt¹³⁾ und auch mit den Kopfhäutern verdeckte Manipulationen vorgenommen.¹⁴⁾



Abb. 916

¹⁰⁾ Siehe L. Fehlandt L. A. O. S. 227 ff. und die Stellen aus d. Sittengesch. Roms II, 322 ff.

¹¹⁾ Siehe Abb. 254 bei Gahl u. Koser, Das Leben der Griechen u. Römer I. Aufl. S. 256.

¹²⁾ Siehe S. 84 und Anm. 88. — *Cynurus* esse *gryllus* *oppositus* *peruvium* *prodomus* *ampullus* *stygilem* *latens*, Plant. Pers. I, 3, 43.

¹³⁾ *Alanus* *videtur* *vestitus* *et* *enclitus* *Aschelus* *pugmentis* *multicoloribus* *Phellationis* *apellatidum* (das sind also Mimen, *masculinae*, Apollon 1868 II, 2, 1. 1735 ff., Der erste Mimus in Sittengesch. d. Wiener Akad. (1874) XII, 245.

Hinsichtlich der Kleidung war charakteristisch eine Art Harlekinstracht, d. h. ein aus bunten Lappen zusammengefügter Rock, *centunculus*, dazu als Umwurf das sog. *cinereum* oder *semitum*, ein kurzes viereckiges Mantelchen. Auch ein ungeheuerlicher roter Phallus gehörte mitunter zum Kostüm⁶⁷. Die Fußbekleidung aber bestand durchgängig in Strümpfschuhen, d. h. kurzen glatten Strümpfen, mit denen angethan der Fuß flach (*plane*) auf dem Boden auftrat⁶⁸; darnach hieß der Minus auch *planipes*. Die Durchbildung des Minus lag dem Hauptschauspieler (*actor*) ob. Er wurde unterstützt von mehreren Schauspielern zweiten Ranges, insbesondere von dem sog. *stupidus* (Narrenling). Dieser trat stets mit vollständig kahlschütterem Kopfe auf, stellte regelmäßig einen Parasiten vor und bekam reichlich Prügel, insbesondere mit klatschender Backpfeife⁶⁹.

Insofern konnte man mit Wieseler⁷⁰ die unter Abb. 917 nach Caylus Rec. T. IV, Pl. XCII, N. III abgebildete Bronzestatue mit einem Parassiten aus dem Minus bezeichnen. Die Figur trägt keine Maske, der Kopf ist kahl, die linke Hand hält die von einem Schläge kräftig getroffene, noch schmerzende Wange. Auch die Fußbekleidung entspricht dem oben Gesagten, nicht jedoch das sonstige Kostüm. Man mußte daher annehmen, daß *centunculus* und *cinereum* nicht von allen Mitwirkenden, sondern ausschließlich von dem Hauptschauspieler getragen wurden, wie ja späterhin die Harlekinstracht

auch nur einer einzigen Person zukam, die übrigen Minen würden demgemäß mehr oder weniger in der Kleidung des gewöhnlichen Lebens erscheinen sein.

Es erübrigt noch der *Atellana* zu erwähnen, jener wie noch nicht spezifisch oeklichen, aber doch feststehende später in der oekischen Stadt Atella lokalisierten und darnach benannten Charakterkomödie mit ihren vier stereotypen Figuren Pappus, Maccus, Bucco und Dossennus. Die drei erstgenannten wollte nämlich ein englischer Gelehrter wenigstens vorübergehend in drei Terrakottastatuetten erkennen, welche von Hertz in der Arch. Ztg. 1873 auf Taf. 12 unter N. 1, 2 u. 3 wiedergegeben sind (s. S. 832). Allein schon in England hat man diesen Gedanken alsbald wieder fallen lassen und jene Statuetten mit der *pollitia* in Verbindung gebracht, so daß auf die *Atellana* selber zurückzuführende Bildwerke unseres Wissens bis jetzt nicht bezeichnet werden können. [A]

Lykios von Menthonal, Sohn und Schüler des Myron, Erzbildner. Er arbeitete für die Bewohner von Apollonia in Ionien ein umfangreiches Weihgeschenk für Olympia. In dreizehn Figuren war auf Ionischer Basis, wahrscheinlich ähnlich den Giebelgruppen, architektonisch gegliedert dargestellt Thetis und Eos bei Zeus für ihre Söhne Fortüne Thund und die Vorbereitung beider Söhne, Achilleus und Menelaos, zum Kampfe. Die Mitte nahmen Zeus und die hebende Mutter ein, das Ende die beiden Götter. Zwischen Mittelgruppe und Endfiguren standen sich je ein Orpheus und ein Dithyros gegenüber: Odysseus dem Helenos, die beiden Klytemnestra und den feindlichen Hektor, Menelaos und Paris, wegen der alten Freundschaft, Thonios dem Alkono, der Peloponneser Alas dem Delphobos (Paus. V, 22, 2). Weniger der ideoischen Sphäre, sondern der des Genies schienen angehört zu haben ein Knabe mit dem Weihwasserbecken (*periphrastikon*) am Flügelsaum der Heiligtümer der heurionischen Artemis auf der Burg zu Athen (Paus. I, 23, 7), welcher wahrscheinlich identisch ist mit dem *puer assiflor* des Plinius (XXXIV, 7b), und fernor ein feurandläuender Knabe (*puer affluens laqueulis ignis* Plin. I, c). Plinius nennt letzteren ebenfalls des Letzteren, *dignus princeps*, so daß Lykios in diesen Werken den Fußstapfen des Vaters gefolgt zu sein scheint. Derselbe Schriftsteller erwähnt noch von der Hand unseres Künstlers Argonauten und die Statue des Pankratiazen Antolykos, den Platon im Symposium als Musterbild eines athemischen Knaben schildert. [J]

Lykurgos, des Dryas Sohn, König der Thraker. Seine Verfolgung der Bakchoskulten und sein daran geknüpft tragisches Schicksal wird schon bei Homer Z. 114 episch erwähnt. Er erscheint dort als ein Wilderer der Götter Dionysos, welcher die an Pluron dieses Gottes schwärmenden Weiber, die Maenaden, die Pileginnen des Dionysos mit der Doppel-

⁶⁷ *Ubi ne vincturae frangere agnunt, arripimus procul orem centunculo*. Apul. apul. p. 282 Florent. — Über den *centunculus* auf einem vorrömischen Grabgemälde: R. Arnold, Über mit Theatermützen S. 35. — *Reclutium omne centunculum quadratum, unde vinctum videtur*. Festus s. v. — *Penam, ut habent in mure*. Schol. Juv. 8, 98 (s. auch Ann. 66). Vielleicht gebrauchten zum ähnlichen Kostüm auch der sog. *lutulus*, d. h. eine Art Harlekinmütze, und die *Phallus*. R. Arnold a. a. O.

⁶⁸ *Planipedes illi ut humilitatem arguendi eius ac vilisatem notum, qui non calthurno aut cava utuntur in oris, sed pulvis est planus pedis*. Donat. de com. p. 9, 26 L. (Reifferscheid). — An Barfüßigkeit ist trotz des *nuda pedibus* bei Plinius (I, 1, 430) Kell nicht zu denken.

⁶⁹ *Minus la laureo nimis, in quo nihil proprium est vincti singulorum, cum, plures secundum certatim experimentum, ista darent, eorum vincti abundavit*. Suet. Calig. 57. — *Detestantur illi . . . stupidorum impietatem, caritatem, fasciorum ingentium cubore*. Arnold. 7, 32. — *Quod? Volumine aculeorum partem ferit, qui fere omnes minus parastus evadunt*. Festus s. v. *Salsus* res col.

⁷⁰ a. a. O. Taf. XII, 9 und S. 92a.

Bestandteil d. klam. Museum



Die Furchen Lykurgos imdacht sein Wille. (Zu mythen 231)



119 (Hermes) La malice Hérès dans Lycurgos (Hermès) (Zu Berlin 1844.)

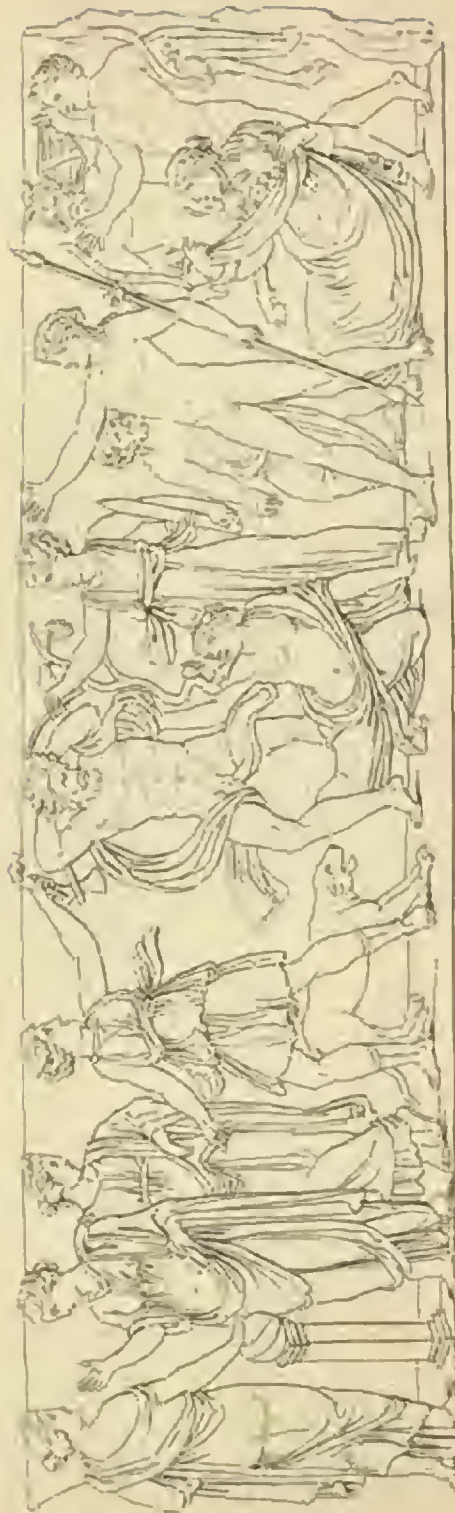
art verfolgt, so daß diese nur Schwere des Oxytergenat fallen lassen und der Gott selbst ins Meer springt, wo Thetis ihn liebevoll aufnimmt. Lykurgos aber wird von Zeus zur Strafe geblendet. Diese einfache Version wurde dann mannigfach variiert und ist Dichtern und Künstlern reichen Stoff zu schönen Kompositionen; ähnlich wie bei «Pentheus». Die Monumente sind neu zusammengestellt und kritisch behandelt von Michaelis in *Annal.* Inst. 1872 p. 248 bis 270. Dabei hat sich ein durchgreifender Unterschied zwischen den unteritalischen Vasenbildern, welche den Mythos behandeln, und anderseits den (römischen) Marmoreliefen nicht zwei Gemälden herausgestellt. Und zwar schienen sich die Vasenbilder vorzugsweise auf Alakhylos' Lykurgos gestützt zu haben, deren Inhalt ungefähr aus Apollod. III. 5, 1 und Hygin fab. 132 zu entnehmen ist. Der rasende König tötet seinen Sohn, den er in der gottgesandten Verblendung für eine Weinrebe ansieht, dann auch sein Weib mit dem Bello; darauf zerreißen ihn selbst die Panther des Dionysos im Gebirge Rhodopa. So sehen wir, wie er den fliehend vor ihm auf den Knien liegenden Sohn mit dem Doppelhiebe bedroht, welches er regelmäßig führt (Hom. Z 135; Ovid Met. IV, 22: *bipennis uterque Lycurgum*). Auf einer später gefundenen Vase (*Annal.* 1874 Taf. B) hält er den Sohn, der fliehend seine Knien umfaßt, im Nacken gepackt und schwingt das Bell, während die Mutter flieht und auf der andern Seite ein Jagdgeführte mit Spieß und dem Hund weinend sein Gesicht in der Hand birgt. Auf andern Bildern ist der Sohn schon tot und der Angriff auf die Mutter desselben steht bevor; so auf einer großen Sapphor Vase (Abb. 918 u. 919, nach Müllingen, *Felul de vase* t. 1 p. 2). Links ist der Sohn Hyas toten zusammengehoben und scheint in den Armen einer Dionysin seinen Geist aufzugeben, während der rasende Vater nichts achtend im Ansturm einen Fuß auf seinen Körper setzt und mit dem andern wie ein wildes Tier die hingeworfene Gattin anspringt, indem er das linke Knie auf sie stützt und sie beim Haare faßt, wobei er das Mordbell schwingt. Entsprechend der Dionysin läuft der Künstler neben der Frau und hinter dem Hanne, welcher einen ganzen Wald andeutet, einen Satyr mit der Ueberda der Verwunderung und des Schreckens hervorschaufen. Im oberen Teile des Gemäldes zeigt sich links als Halbgott, die Höhe des Gephyros erhebelnd, eine jubelnde Bacchantin, welche das Tympanon schlägt ihr gegenüber aber eine weibliche Gestalt, welche jedenfalls symbolisch aufzufassen ist, worauf schon die Flügel und der sie umgebende Strahlenbogen hinweisen. Ein weibliches Haupt erscheint auch über dem Palastbuche auf dem vor- genannten Bild, nämlich ohne Attribute, in roter Zeichnung, aber jedenfalls in demselben Sinne, wie

die Karyatid (Athena als Gespenst über dem Hanne schwebt des Eur. Hera. Eur. 817 *ὅς ποτ' ὄρεϊ δέσμιος ἄπ' ἔλθ'.* vgl. 897. Die Erklärer haben die Hegeris, Iria, Lyssa, Erinyas, Atis, Poina, auch Typhlois die Verblendung) genannt, letztere besonders wegen des Stachelkopfes, den sie gegen Lykurgos Augen anrichten schadet, und den Welcker, *Atis* *Denkm.* 2. 104 passend als «blendenden Lichtstrahl» faßt. In der andern Hand führt sie die Fackel (Anders Welcker, *Denkm.* d. alten Kunst zu II N 142.) — Auf der Rückseite des Gemäldes (Abb. 919) finden wir in prächtiger Gegenpartie zu der stürmischen Szene jenes Bildes die Verkörperung göttlicher Ruhe und Seligkeit. Dionysos sitzt, mit einer Binde im Haar, einen Narthexzweig im linken Arm, auf der Chlamys, einen Panther streichelnd. Neben ihm je eine Maitade, die eine mit einem Narthex, an dem eine Schelle hängt, und einer Schale, die andre mit Tympanon; ein Bacchant gelagert, ein neckischer Satyr winkt hinterm Berge hervor. — Abweichend von den Vasenbildern findet sich in den übrigen Werken der Kunst und in der ganzen Literatur Lykurgos direkt als Freier gegen das heuchelische Gefolge angesetzt. Schon bei Homer z. B. O. muß Dionysos selber vor ihm Schutz in der Flucht suchen: er springt ins Meer und wird von Thetis in den Schoß aufgenommen. Für diese Scene ist nur ein (unbedeutend und schlecht erhaltenes) pompejanisches Gemälde nachzuweisen (abgeb. Arch. Ztg. 1869 Taf. 21, 1). Anders die Sapphorische Version (*Ant.* 1933: *καὶ ποτὲ μὲν γὰρ ἐνὶ θύρῃς βαλὼν* (*ὅς τε πρὸς γεινῶντας ἔφραζε Μαιῶν*), deren weitere Ausbildung durch die Metaphor sich aus Propertius Auflebung (IV, 16, 28) und Nonnos (XX XXI) Ausführung schließen läßt, nach welcher Lykurgos in Rebenfesseln verwickelt und von Pantherm zerfleischt wurde (*Soph.* a. a. D. *καταβρεχέσθαι παρὰ τὸν δένδρον*; eine Wendung, die besonders in dem Ansturm auf die Nymphen Androsia einen von der späteren Kunst verworfenen Mittelpunkt) gewann. Auf einem Sarkophage (Abb. 920, nach Zoega, *Abhandlungen* I X 1) sehen wir in der Mitte Lykurgos in blutender Eile über die schon zur Erde gestürzte Nymphe das Bell schwingen. Weiden und Trauben im Haar und ein Weinstock hinter ihr sind geeignete Kennzeichen. Aber schon sind dem Rasenden zwei Furies zur Seite, mit klauen Flügeln am Kopfe, Fackeln und Schlangen oder ein Stäbchen, *πέπρον*? ihm vorhaltend, und zugleich sperrt ein Panther den Harem gegen ihn auf. Variationen dieser Gruppe finden sich wieder in einem pompejanischen Gemälde und einem herculanischen Mosaik, Arch. Ztg. a. a. O. Die drei links davon erscheinenden Frauen hatten Welcker mit Wieseler (*Denkm.* II 441) für Maitades, mit größerer Wahrscheinlichkeit Zoega für die Muses Erato mit der Wellflöte, Klio mit der Rolle und Euterpe mit

Platon?), welche nach Sophokles belächelt wurden, aber darum nicht leidenschaftlich bewegt zu sein brauchen, was ja auch ihrem Wesen widerspricht. (Vgl. G. Wolff zu Soph. Ant. 1655, der für den Zusammenhang den Διόνυσος Μαινόμενος u. a. anführt.) Rechtsseitig von dem Vorgange in der Mitte tritt Bakchos selbst lebhaft bewegt in den Vordergrund; er ist nackt und epheubekrönt, im linken Arm hält er einen Doppelthyrsos mit Lanzenspitzen (βίλλησιν ἀμφυρτίον Anthol. VI, 172), der von einer Binde umwunden ist; die Rechte erhebt er offenbar, um die Strafe gegen Lykurgos auszusprechen und die Symphie Ambrosia durch Verwandlung in einen Rebestock (welche auf dem Bild schon angedeutet ist) zu retten. Hinter Bakchos unmittelbar Silen, kleiner als dieser, der Fiedel, dann halbliegend Okean, die Göttin des Herbstes, des Busentuchs mit Früchten der Jahreszeit gefüllt. Ihr Niedersinken wird mit dem Schrecken über den Anblick motiviert; sollte aber nicht eher Gaia gemeint sein, welche die Ambrosia schenkt, für die auch eher das Schlangenhalsband paßt? Vom Hintergrunde her kommt ein stammender Satyr geschritten, Pedon und Nektar über dem Arm, noch weiter zurück Pan mit großen Hörnern und Andeutung der befruchtenden Kraft, gleichfalls mit dem Hirtenstabe und einem großen Krüge auf der Schulter. — Der Künstler hat wohl nicht mehr geglaubt, daß er hier den Einzug des Sommers mit seinen Freuden und seiner Lust darstellte, und den Sieg über den blind wütenden Wintermann, den Lichtabwender (Αὐροφρόν).

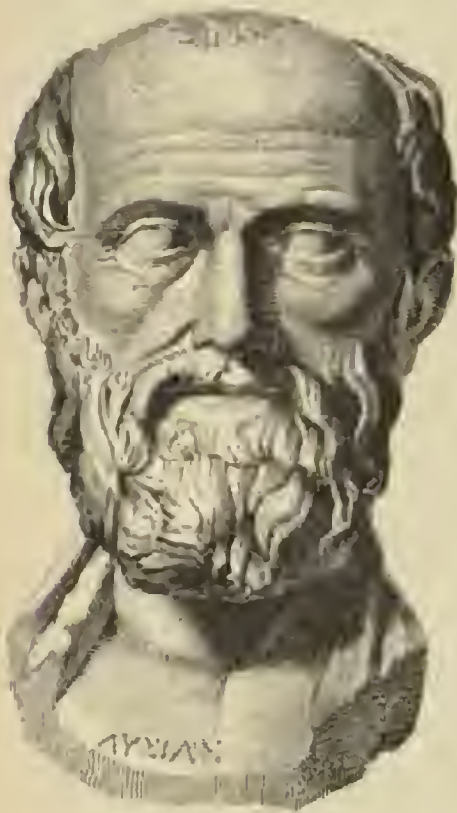
Vorausbedenklicher ist die Scene auf zwei Marmorvasen von ausgezeichnetster Ausführung, deren eine sich im Palais Corsini in Florenz (abgeb. Waleker, *Alte Denkm.* II, Taf. III, 8), die andre im Vatican (Mon. Inst. IX, 45) befindet. Auf beiden zieht sich, wie gewöhnlich auf diesen Trinkgefäßen, das Bild rings um die runde Fläche, auf beiden bildet den Mittelpunkt Lykurgos, der eine an den Haaren gepackte Frau rücklings niederzureißen und zugleich tödlich zu treffen im Begriff ist; auf beiden neben dem Hauptfiguren eine Reihe von Satyren und Mαινaden in ekstatischer Tanzbewegung. Die letzteren Gruppen erinnern an Aeschylus' *Lykurgie* f. 61 u. Dind. 698 *μαῖα δὲ δῖμιοι βόρυχον ὄρεον*, Lucian (salt. 51) empfiehlt den Tänzern diesen Stoff zur unfeischen Vorstellung ausgeschlossener Jünger, auch Naevius in seiner *Tragedia* (fg. 22 Ribbeck) sagt von der wilden Selma: *Libera aut, quaque incedat, omnis arces oberrat*. Man ist nur im Zweifel über die Benennung des ausgegriffenen Weibes, welches Waleker, *Alte Denkm.* II, 94 in unschlüsslicher Darlegung für Lykurgos' Gattin ansieht, während andre (s. Michaelis Annal. n. a. O.) darin die Ambrosia sehen, welche in der Corsini sehen Vase an den Altar des Gottes sich geßachtet hat.

[Ihn]



zum Lykurgos-Kammos. Sarkophag. (Zu Seite 50.)

Lysias. Das Rüste des attischen Redners Lysias, welche wir in Abb. 921, nach Visconti, Brongniere, griech. 28, 2 in Vorderansicht geben, befindet sich in Naxos und trägt eine Inschrift von späthellinischen Schriftzügen. Sein Gesicht zeigt künstliche plastische Formen und besonders einen stark entwickelten Vordenschädel, bei dem der Mangel des Haarwuchses durch starke Furchung ausgeglichen wird. Die Darstellung des langbeidigen Rhetors, welcher sich im



921 Das Rüste Lysias

Capitol in geringerer Größe wiederfindet, scheint aus den sechziger Lebensjahren zu stammen. Nach Aristot. rhet. rhet. IV, 225 J. 26 existierten auch Bildn. aus seiner Jugend, nach Viscontis Vermutung ethnische Art.

Lyskratesdenkmal. Das Denkmal des Lyskrates, im Volkamunde die Latrone des Demetrios genannt, liegt im Osten der Burg von Athen an dem im Altertum mit Τειρετες bezeichneten Straßenzuge (vgl. oben S. 188 f.). Unser Denkmal (Abb. 922, nach Hanemanns Restauration bei Lohse, Denkm. des Lyskrates aus Zeitschr. f. bibl. Kunst 1868 Heft X u. XI, und Abb. 923, nach Stuart I Ch. 4 pl. 26 fig. 2) ist, wie die übrigen, welche diese „Dreiflüßstraße“ schmückten, ein ethnisches. Ein Chores war ein Mann,

der für eine öffentliche Aufführung einen Chor lehrte, d. h. alle Mitglieder des Chores zusammen brachte, verpflanzte, knüpfte und einführte (vgl. oben S. 391 ff.). Der Sitzpreis bestand in einem ehernen Dreifüßer und einem Kranz. Diese Dreifüßer wurden im Hellenismus des Dionysos oder in der benachbarten Dreifüßerstraße in hoher oder weniger prächtiger Weise aufgestellt. Die gewöhnliche Aufstellungswiese war die auf einer Säule (vgl. oben S. 193) oder auf einem tempelartigen Unterbau. Ein Monument der letzteren Art haben wir schon oben S. 163 im Thrasylkommoniment kennen gelernt. Noch viel vollständiger ist der etwas derartige uns in Athen erhaltene Bau, das Denkmal des Lyskrates.

Der Bau besteht aus einem vierseitigen Unterbau aus Poros, auf dem ein kleiner schalenförmiger Rundtempel korinthischen Stiles aus pentelischen Marmor steht. Der Unterbau erhebt sich wahrscheinlich nur auf einer, nicht, wie in Abb. 922, auf vier Stufen. Nach der Rückseite (Westseite) zu ist der Aufbau, hergestellt aus Plinthen mit glatten Spiegeln und abliegenden Fugen, bis zu einer gewissen Höhe verschliffen, woraus hervorgeht, daß der Bau im Altertum nur auf der Vorderseite (Ostseite), wo die Inschrift sich befindet, seine ganze Höhe nach freier, mit der Rückseite aber gegen Längsrichtung abgesetzten Terrasse behielt. Das Kranzgesims besteht aus graublauem, hymettischem Marmor. Der Rundbau aus pentelischen Marmor steht auf zwei Stufen, von denen der Übergang zum Sockelaufbau ein Halbkreis bildet. Die Bildung desselben, von der wir oben unter Abb. 286 eine Wiederholung brachten, ist durchaus in normaler attisch-korinthischer Weise. Die Interkolumnien sind aber nicht offen, sondern durch kurbelte, von innen ausgeschobene Wandungen geschlossen. Zwischen den Sockelkapitellen steht oben an der Wand ein Fries mit skulptierten Dreifüßern etc. Der Friesbalken trägt folgende Inschrift:

Αριστοκρίτης Αποκρίθου Κορινθίου ἑταίρει

Ακοναυτίς παίδων ἑταίρου ὁλίον πρότερον

Λυσικράτης Ἀθηναῖος ἐδίδουκεν ἑταίρῳ

Hieraus erfahren wir durch die Angabe des Archontates, daß die Errichtung des Denkmals in die 111. Olympiade (335 v. Chr.) fällt. Die Beschaffenheit des Ganzen besteht aus einer monolithen Kuppel, welche an ihrem Rande oberhalb der Palmotten des Kranzgesimses mit freckulplerem Wellenornament geschmückt ist, während innerhalb flache eingezeichnete Schuppen zeigt. Auf der Kuppel laufen drei Ranken bis gegen den Scheitel, auf dem sich eine reich gebildete, dreifach ausladende Schlußblume erhebt. Auf dieser Schlußblume erhebt sich der Dreifüßer, der Sitzpreis des Lyskrates. Die Standpunkte des Gerätes sind erhalten und die Dreifüßer der Mauer nur durch die dreieckige Form des Gerätes bedingt. Auf

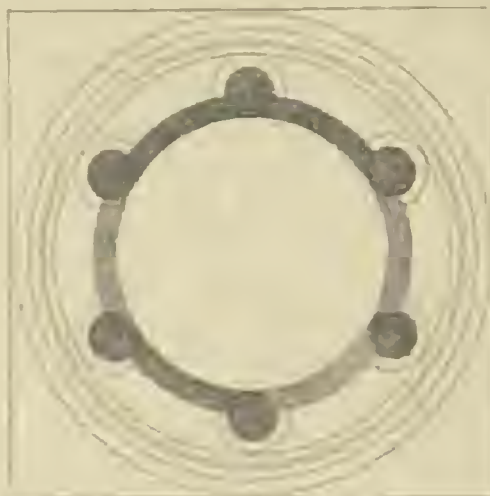


972 Lyallkrates Denkmal in Athen nach einer Zeichnung des alten Antikars (des H. H. H.)

dem oberen Ende der des Bankers und der Fläche der Koppel zwischen diesen Bankern finden sich weitere Standspuren noch anderer dekorativer Zuthaten, welche jedenfalls aus Metall waren. An erster Stelle setzt Hansen in seiner Restauration Satyrn, an letztere Delphine, welche beide verfallen durch die Darstellung des Frieses, welches das Denkmal schmückt, gerechtfertigt erscheinen. Ob Hansen in den Marmorformen des Dreifusses das Richtige getroffen hat, oder ob denselbe nicht viel größer zu bilden sei, mag hier dahingestellt bleiben.

Das Fries, welches den Rundbau schmückt, zeigt eine Darstellung aus dem Leben des Dionysos (Ald. 924 auf S. 341 nach Stuart und Revett). Tyrannische Seeräuber gewahren den schönen Gott und schleppen ihn auf das Schiff, meinen ihn einen Königssohn gefangen zu haben und ein gutes Lösegeld hoffend. Der Steuermann erkennt die Göttlichkeit des Jünglings und ruft zur Erlassung Aber vergeltet es. In mitten auf hoher See überströmt Wein das Schiff, Reben umranken es, der Gott selbst ist zum Löwen verwandelt, umschwärzt umran die Räuber ins Meer und rammeln, sich dort als Delphine. Der letztere Moment, die Bestrafung der Seeräuber, ist in unserem Fries dargestellt. So wie die Sage die Seme überliefert, konnte es aber der Eklektische Künstler nicht besinnen. Eminent hätte die Darstellung des Gottes unter dem Bild eines Löwen das Ganze unkenntlich gemacht, wozu bedurfte der Künstler aber eine Reibung einer ausgestülpten Frieskomposition vieler Figuren, solcher zugleich, welche im Aktum verwickelter und dramatischer machen, als dies die einfach ersehntes ins Meer stürzen und in Delphine verwandelten Seeräuber thun konnten. Glückselig hat nun der Künstler die Begleiter des Dionysos, die Satyrn und Silenen, als Werkzeuge der Bestrafung herbeigezogen. Die Seme spielt sich nicht auf dem Schiffe, sondern als Elter ab. Dionysos, nicht in einen Löwen verwandelt, sondern in voller göttlicher Jugendlichkeit, liegt in der Mitte ruhig, unerschüttert um das wach ihm herum vorgel, mit seinem Panther (nicht Löwen) spielend. Zu beiden Seiten von ihm sitzt ebenfalls in großer Ruhe ein Satyr, gewissermaßen als Wachwächter. Auch die nächste Gestalt auf jeder Seite des Gottes ist wohl unbestimmt um

das Gestümmel, beschäftigt mit Schale und Krater. Erst die folgende Figur wendet ihre Aufmerksamkeit dem Kampfe zu, aber nicht noch nicht handelnd. Weiterhin aber finden wir alles in höchstakter Aktion. Die Zerschlagung der Seeräuber geht in der vortheilhaftesten Weise vor sich. In der Mitte der Bestrafungsscene und am Ende des ganzen Komposition sehen wir je einen der Räuber, welcher halb zum Delphin verwandelt ins Meer stürzt. Zwei derselben scheinen ihrer gerechten Strafe entgangen zu sein, da neben ihnen der Begleiter des Gottes erm in Begriff stehen, sich Xeno von den Bäumen zu schneiden. Die Gestalten der Räuber erscheinen nur zur Hälfte in Delphine verwandelt, um den Gedanken an wirkliche Seentiere fest zu halten. — Der Geist, der uns aus dem Werke entgegenwinkt, ist ein durch uns idiosyncratisch, ernst auf der einen und dabei bister und dorandern Seite. Alles lebt, selbst die Komposition, welche die strengste Symmetrie inne hält, innerhalb der einzelnen Gruppen aber doch wieder frei zu Werke geht. Eine gewisse Benennung, ein gewisses Anschauensverhalten der Gruppen und Figuren, ist keineswegs ein Mangel der Komposition, sondern ein bedeutendes Verdienst. Bedingt war dies Beisammenvordurch die Länge und Niedrigkeit des Frieses, und nur auf diese Weise konnte der Künstler seine Motive



924. Griechisch. Zu Seite 510.

klar und deutlich dem Beschauer vorführen. Die Formgebung war, soweit sich bei der jetzigen Erhaltung des Werkes urtheilen läßt, trotz sehr kräftig gewordener Ausführung eine gute und korrekte. In dem ganzen Fries walten durchaus der Geist der zweiten attischen Blüthezeit, eines Skopas und Praxiteles, ein unübertreffliches heiteres Beherrschen der Kunst in gelistiger und materielle Beziehung, nach der Seite der Erfindung, Gestaltung, Form und Technik.

Lysippos, von Sikyon, Hofbildhauer Alexanders d. Gr. Lysippos war in seiner Jugend Handwerker, Metallarbeiter, und übte sich erst später in autodidaktischer Weise zum Künstler heran. Ausgegungen empfing er einverleib durch die Werke der früheren Haupten der Sikyonischen Schule, des Polykletos, dessen Doryphoros er seinen Lehrer nannte, andererseits durch die sorgsame Beobachtung der Natur, auf die ihn der Vater Eupompos hingewiesen haben



024. Talmayon und die Semitiden. (Zu Seite 840.)

Das Mittelstück bildet, wie im Text gesagt, Talmayon mit seinen 211 Jüden (s. S. 840). Von hier aus geht das Bild nach rechts durch die 19. und nach links durch die 18. und 17. Reihe des Meeres schließende Ischia im Mittelstück steht (16). Die gesamte der Komposition im wesentlichen von dem Mittelstück beherrschte der Figuren ist zu zwei neuen Ischia, dann es überhandelt 8433, dass in fünf Figuren im Kampf, dann die Gruppen um die Mächtige im Bild der Gott, mag best von den Lebewesen;

soll Alexander d. Gr. hat, wie er sich mit von Apelles malen und von Pergoteles in Stein schneiden ließ, unter den Bildnern nur dem Lysippos zum Porträt gewessen. Der Künstler war unerschöpflich Erfindner und von ungemeiner Fruchtbarkeit (159) Werke soll er geschaffen haben. Letztere umfassen alle Darstellungskreise von Götter- bis zum Tierbilde.

Unter den Götterbildern lagogen wir viermal Zeus, einmal kolossal gebildet in Tarant, 40 Ellen hoch, dann Poseidon in Korinth, der uns höchst wahrscheinlich in Nachbildungen, dargestellt mit aufgesetztem Fuß und hoch auf den Dreifack gestützter Hand, erhalten ist (Abb. unter Art. Poseidon). Außerdem bildete er Dionysos, einen Satyr, Eros und Helios auf seinem Viergespann. Eine Sonderstellung nimmt der Kairos, die Personifikation des günstigen Augenblicks, ein, von dessen Bedeutung oben S. 771 gehandelt wurde. Nach unseren literarischen Quellen und den Bildwerken (vgl. Abb. 823 a, 824) dürfen wir uns den Dämon vorstellen als Jüngling von zarter Bildung, an Schuhen und Fäßen geflügelt, vom langem, hinten aber kurz geschweiftem Lockenhaut, mit Schirmmesser und Wagn in den Händen, schnellen Schrittes dahinfliegend. Von Herosbildern kennen wir lediglich solche des Herakles, von denen der Koloss zu Tarant den Helden nach Vollendung seiner Thaten trauernd, das Haupt auf die linke Hand gestützt, darstellte, während ihn der Epitrapalos (Herakles als Tafelaufsetzer) auch sitzend, aber als frohlichen Zecher mit dem Becher in der Rechten, zeigte. Auch die Athleten des Herakles stellte der Künstler, wahrscheinlich in Einzelgruppen, dar. — Porträts lieferte er eine bedeutende Menge. Die erste Stelle nehmen natürlich die Alexanders d. Gr. ein, den er in vielen Werken, vom Knabenalter beginnend, darstellte (Plinius). Besonders berühmt war die Statue des Königs mit dem Speer, als dem Attribut der Eroberer des Erdkreises. Der Künstler verstand es, die fehlerhafte Neigung des Kopfes des Königs durch die Wendung des Blickes nach oben zu verdecken und neben dem apollinisch Benutzen im Auge dennoch das Märrische, Löwen ähnliche darzustellen (vgl. oben S. 28). Von noch zwei weiteren Porträts des Fürsten erfahren wir Alexander unter seinem Gefährten am Granikos und Alexander auf der Löwenjagd, bei welsch letztem Werke Leochares nachahmte. In welchem Verhältnisse also die vielen uns erhaltenen Alexanderporträts zu Lysippos stehen, können wir nicht mit Sicherheit feststellen, doch dürfte die nach einem Erroiginal kopierte Marmorstatue der Münchener Glyptothek (s. oben Abb. 46) der Schönheit und Charakteristik des Kopfes wegen sowohl, als des Motivs des aufgesetzten Fußes (s. unten) wegen dem Meister besonders nahe stehen. Die Restauration der Statue ist unsicher, wahrscheinlich hielt der König sein die Saft-

getrunkene den Speer. Außer Bildern des Herakles und Seleukos, ferner zweier des Pythos und von fünf Olympioniken schuf er die des Sokrates, der Dichterin Praxilla, des Alceos und der elischen Weisen. — Dem Genre angehörend der Apoxyomenos, ein Jüngling des Strigills vom Stande der Palästra stehender Athlet, von dem wir im Vatikan eine schöne Marmornachbildung besitzen (Abb. 125, nach Photographie), der eine fabelhafte Restauration einen Wurf in die rechte Hand gegeben, ferner eine trinkende Flötenspielerin. Schließlich werden als seine Werke noch genannt eine Jagd, ein gefallener Löwe, Viergespann und ein ungezäumtes Pferd von sehr lebendigen Ausdruck.

Betrachten wir die Gegenstände, welche Lysippos behandelte, so treten zwei Punkte besonders hervor, er hat vornehmlich wenige Göttergestalten und fast gar keine Frauen gebildet. Inwieweit der Künstler bei seinen Götterbildern im Vergleich z. B. mit Phidias die geläufige, ideale Seite betonte, können wir bei dem Mangel an Anschauung nicht mit Sicherheit beurteilen, doch scheint er seiner ganzen sonstigen Richtung nach, besonders wenn wir an seine Heraklesbilder denken, mehr auf die Darstellung physischer Kraft und Gewalt (Pöndorf) bedacht gewesen zu sein. Charakteristisch für seine Götterbildungen ist es jedenfalls, wenn Plinius (XXXIV, 63) Helios auf seinem Gespann einführt als quadrige vom Soh, so daß das Gespann nicht ohne einen bedeutsamen erscheint wie der Gott. Besonders bedeutsam für den Künstler ist aber sein Kairos. Wir haben es hier zwar nicht mit einer Allegorie, wie die Verleumdung des Apelles, zu thun, sondern mit einer Personifikation, aber nicht einer, die wie Eros, Hermes, Pothos in der künstlerischen Phantasie wurzelt, sondern rein verstandesmäßiger Reflexion ihre Gestaltung verdankt und deshalb ebensoviele anknüpfend ist, wie jede Allegorie. Die höhere geistige Genialität und künstlerische Phantasie fehlte also unserem Künstler. Auch seine Porträts des Praxilla, des Alceos und der elischen Weisen, die er ja nicht nach der Natur bilden konnte, sondern nur nach dem Charakter ihrer Werke und im Volk verbreiteten Anschauungen, verdanken ihren Ursprung doch in erster Linie der Reflexion, daher war Alceos gewiß kein Ideal, sondern ein Charakterbild, wenigstens über die künstlerische Phantasie bedeutend mehr in Anspruch genommen wurde. In den übrigen dem Leben entnommenen Porträts kam es dem Künstler ebenfalls nicht darauf an, Idealbildungen zu geben, wie z. B. Kreslos in seinem Perikles, sondern scharf gezeichnete Charakterbilder.

Um seinen Zweck zu erreichen, um lebensvolle Bilder (*mutata res ipsa*), wie ein Propertius (III, 7, 6) dem Lysippos nachspricht, zu schaffen, mußte der Künstler sich neben einem gewissen Naturstudium

einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe in formaler und technischer Hinsicht bedienten. In ersterer Beziehung nun stimmt ihm Quintilian (XII, 10, 9) geschmeichelt mit Praxiteles die Naturwahrheit (*veritas*) nach, in der zweiten aber Plinius (XXXIV, 65) die Folgerheiten der Arbeit, welche selbst in den kleinsten Dingen sowohl tiefe (*argutus operum custoditur in minimis quoque rebus*). Von Einzelheiten der Formengestaltung aber erfahren wir aus Plinius (l. c.), daß Lysippos den Charakter des Hauptbaues ausdrückte, was wir jedenfalls dahin zu deuten haben, daß er seinen Vorgängern gegenüber das Haar in weniger stiller Weise, mehr den Zufälligkeiten der Natur folgend, wiedergab — und ferner, daß er ein neues

Proportionsystem aufstellte. Hiermit finden wir Lysippos thätig auf dem Gebiete seines großen Vorgängers Polykletos, dessen Weise er ja auch sonst auf dem Gebiete der formalen Durchbildung aufnahm und weiterführte, wenn auch in der Wahl der Gegenstände weniger eng begrenzt. Schon Euphranor's Art hatte eben unbedingten Versuch gemacht, die dem veränderten Zeitgeschmack nicht mehr entsprechenden schweren Proportionen des Polykletos zu ändern. Lysippos nun trat das Richtige an machte die Köpfe kleiner als die Alten, die Körper schlanker und magerer, damit dadurch der Wuchs der Bilder höher erscheine. Die lateinische Sprache hat kein passendes Wort für die Symmetrie, welche er auf das Sorgfältigste beobachtete, indem er auf eine neue, noch nicht dagewesene Weise die quadratischen Gestalten der Alten veränderte und er pflegte zu sagen, von diesen seien die Menschen gebildet, wie sie sein, von ihm, wie sie zu sein scheinen (*ab illis factus quales essent homines, a se quales viderentur esse*). Diese Neuerung in den Proportionsverhältnissen und ihre Wirkung wird ohne weiteres klar durch einen Vergleich der oben ge-

gebenen Abbildung des Apoxyomenos des Lysippos mit Polykletischen Gestalten, wie sich solche unter Art. „Polykletos“ finden. Über die Deutung der Worte: *ab illis factus quales essent homines, a se quales viderentur esse* ist viel gehandelt worden. Sie scheinen aber einfach den Sinn zu haben, die Alten hatten ihre Gestalten gebildet, wie sie wirklich sind, er aber, wie

sie unter Berücksichtigung optischer Wirkungen dem Auge erscheinen. Mit der Änderung der Proportionen hängt nun auch der durchaus verschiedene Eindruck der Lysippischen Gestalten zusammen, welche den früheren gegenüber öftlicher, eleganter erscheinen. Die Eleganz des Lysippos wird denn auch von Plinius (XXXIV, 66) lobend der Behandlung seines Schülers Rathykrates mit den Worten hervorgehoben: *in constanti purius imitatur, sed quia elegantius, melius multo genere quam ex aulo placet*. Diese Eleganz und Leblichkeit drückt sich auch in der Art und Weise des Stehens aus. Trossard sagt Brunn (a. a. o. S. 372 f.) mit Bezug auf den Apoxyomenos: „Allerdings ist in diesem der Vorteil, welchen die fast vollständige Entlastung des einen Fußes wie das Polykletos durch Einführung von Stand- und Spießbein that für die Komposition darbot, keineswegs aufgegeben; aber auch der andre Fuß ist nicht dermaßen in Anspruch genommen, daß auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen



— (zu Abb. 612.)

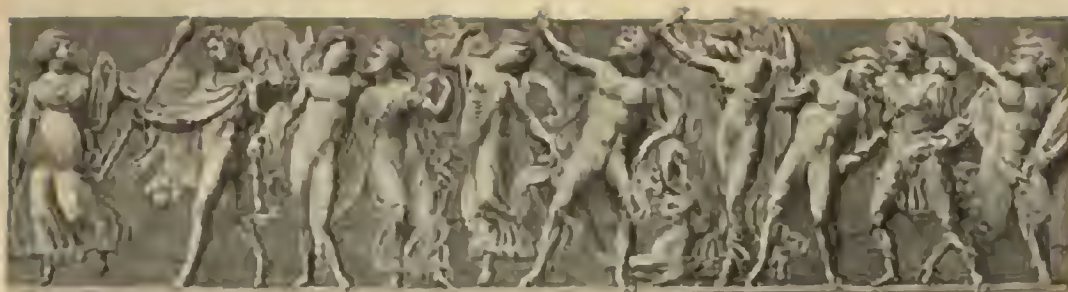
scheine. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper gerade in seinen Schwerpunkt zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht und es war nötig, die Spitze des andern Fußes ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegenruck zu äußern im stande sei. Dadurch aber erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als

Ergebnis des einen Augenblicks, welches im nachfolgenden bereits einer Veränderung unterworfen sein kann. Diesem Streben, seinen Gestalten eine mehr momentane Stellung zu geben, hat denn auch die griechische Plastik die Einführung des Motives des aufsteigenden Fußes durch Lysippos zu danken. Wir finden dieses Motiv nicht allein in den oben erwähnten Statuen des korinthischen Porzidsen und des Alexander, sondern auch in einer Reihe weiterer Werke der Lysipposischen Zeit (s. z. B. Jansen der Münchener Glyptothek, München).

Lysistratos, des Lysippos Bruder, Bildhauer. Von seinen Werken ist uns nur eins, die Statue einer Melanippe des Porziden Gellistes, bekannt. Ein so geringe sind wir über seinen Kunstcharakter durch Plinius (XXXIV, 153) unterrichtet. Lysi-

stratos, des Lysippos Bruder, aus Sikyon, drückte zuerst das Bild eines Menichos in Gips vom Giebelte selbst ab, und aus dieser Figurform einen Wachsabguss und retouchierte denselben. Er machte es auch zum Hauptwerke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (consistencies) wiederzugeben, während man früher so sehr wie möglich zu bilden bestrebt war. Dafs diese auf unordentlichem Wege erreichte Herbeiführung plastischer Werke eine durchaus unkünstlerische Verirrung ist, liegt auf der Hand, dennoch wurzelt diese — als es scheint, trefflich ganz verzeichnet darstellende — Weisheit in der nach Wahrheit der äußerlichen, körperlichen Erscheinung strebenden Kunstrichtung des Lysippos. Vgl. Huhn, Gesch. d. griech. Künstler I, 402 ff.





M

M. Opellius Macrinus, 1917–164 in Chauris in Mauretanien geboren, von niedriger Herkunft. Durch Plautianus begünstigt, später selbst praefectus praetorio, tötet er im Beginn des parthischen Feldzugs den Caracalla ermordet am 8. April (970) 217, und

Mahlzeiten. Im griechischen sowohl als im römischen Altertum pflegte man dreimal am Tage Speise zu nehmen: am Morgen nach dem Aufstehen, um die Mittagsstunde und gegen Abend um die Zeit des Sonnenuntergangs. In der Homerischen Zeit unter-



927 a



927 b



927 c



927 d

wird schließlich durch die Soldaten zum Imperator ausgerufen. Im folgenden Jahr jedoch bereits von den Anhängern des Elagabalus beseitigt, kommt er in Cappadokien zu, 54 Jahre alt, nach 14monatlicher Regierung. Bronzemünze aus dem Jahre 218 (Abb. 926, nach Cohen III, 608 n. 124 pl. XIV). Bronze-
münze seines Sohnes M. Opellius Antoninus Didymianus, der 205 geboren, vom Vater zum Cäsar ernannt wird, und bei dessen Sturz mit um-
kommt (Abb. 927, nach Cohen III, 608 n. 14 pl. XIV).

(W)

scheidet man diese drei Mahlzeiten als *ἀπρωτ*, *δειπνον* und *δῆπνον*, wobei jedoch zu bemerken ist, daß *δειπνον* auch in der allgemeinen Bedeutung von Mahlzeit überhaupt vorkommt und daher auch für die Abendmahlzeit gebraucht wird. Später verschleht sich die Bedeutung der Benennungen; man unterscheidet *ἀπρωτ*, das aus Brot und ungemischtem Wein bestehende Frühstück, *ἀπρωτ*, den um die Mittagszeit eingenommenen, meist aufessen *ἡδύς*, und *δειπνον*, die gegen den späten Nachmittag fallende Hauptmahlzeit des Tages. Dieser Einteilung

entspricht bei den Römern das *convivium prandium* und die *cena* nur in der älteren Zeit bei den Römern die Hauptmahlzeit ohne vorhergehendes *prandium* um die Mittagstunde, während ein bescheidenes Abendbrot, *supperum* genannt, folgte, bis die Zunahme der städtischen und amtlichen Geschäfte die Verlegung der Hauptmahlzeit auf den Nachmittag, wie auch bei uns in den Großstädten immer allgemeiner zu werden anfangt, notwendig erscheinen ließ. Auf die Bestandteile der Mahlzeiten oder auf ihren Gang einzugehen, ist hier nicht der Ort; wir verweisen hierfür auf Hermann, Griech. Privatleben S. 214 ff., Marquardt, Privatleben d. Römer S. 213 ff. Was die äußere Form der Mahlzeiten anlangt, über welche uns außer den Schriftquellen zum Teil auch die Denkmäler Aufschluss geben, so finden wir in der heroischen Zeit noch die Sitte, bei Tisch zu sitzen, allgemein verbreitet, wobei jeder sein eigenes Tascheln vor sich stehen hatte; in der Folgezeit aber bürgert sich, wahrscheinlich durch orientalischen Einfluß, die Sitte des bei Tisch Liegens ganz allgemein ein, nur mit der Beschränkung, daß bloß die Männer bei der Mahlzeit auf der Kline liegen, während die Frauen am Fußende der Kline und die Kinder auf Bänken oder Schemeln dabei sitzen. So finden wir denn auf zahlreichen Grabreliefs mit Darstellung des Familienmahles immer nur den Hausherrn gelagert, und zwar in der Weise, daß der linke Ellbogen auf dem Polster ruht, während mit der freien rechten Hand die Speisen vom Tisch gelangt und zum Munde geführt werden. Bei größeren Mahlzeiten aber, an denen die Frauen nicht teilnehmen (nur bei Hochzeiten und ähnlichen Familienfesten pflegten auch die Frauen bei solchen großen Mahlzeiten zuzusehen), lagen sämtliche Teilnehmer auf Speisebänken (= Art. »Bette«), und zwar meist zwei auf einer Kline, wie sich den Reliefs, mit drei Füßen versehenen Speisetisch (= Art. »Tisch«), auf dem die Schüssel und Teller mit den in der Regel schon geschnitten servierten Speisen gesetzt wurden, denn der Speisende schneidete sich sein Essen nicht selbst (= Art. »Gabel«), sondern langte sich mit dem Löffel und nicht selten sogar mit den Fingern die Bissen vom Teller. Ebenso gelagert blieb man bei dem, an größeren Mahlzeiten meist gleich anschließenden Trinkgelage (= Art. »Symposion«). Wenn wir auf Denkmälern blicken (vgl. Abb. 331 f.) auch hierbei noch Frauen die Kline der Männer teilen sehen, so sind das nicht Familienmitglieder, sondern Hetären, und solche sehen wir auch öfters bei Tisch liegend dargestellt.

In Rom war ebenfalls schon frühzeitig die in älter Zeit übliche Sitte des bei Tisch Sitzens dem Liegen gewichen, und in der Kaiserzeit wurde es sogar gebühlich, daß auch anständige Frauen,

welche vorher wie bei den Griechen und dem Laetius sitzend am Mahle teilgenommen hatten, liegend speisten. Speziell römischer Brauch, den das griechische Altertum nicht kennt, ist die Anordnung von drei, dem quadratischen Speisetisch von drei Seiten umgebenen Sofas, von welcher Einbildung das Speisezimmer den Namen Triclinium führt und zwar lagen auf jedem Sofa drei Personen, in schräger Richtung, so daß die Füße nach der dem Tisch abgewandten Seite des Lectus zu liegen kamen. Über die Verteilung der Plätze und die dabei beobachtete Reihenfolge, bei welcher man streng auf Etikette hielt, vgl. man Marquardt a. a. O. S. 294 ff. Außerdem gab es seit dem Ende der Republik auch runde Speisetische (= Art. »Tisch«), zu denen dann auch ein halbkreisförmiges Sofa, *sigma* oder *stibadium* genannt, gehörte; diese Einrichtung bezoggen uns öfters auf römischen Bildwerken und hat sich bis ins Mittelalter hinein erhalten. [81]

Mahnaden. Die merkwürdigste Erscheinung im Dionysoskultus bilden diese rasenden Weiber, *mænades* genannt, welche auf den Höhen des Parnassos und Kithairon als Verrückten des Bakchos schwärmten und dem unheimlichen Auge in ihrem ungeordneten Treiben fast wie hochst veredelte Hexen des Blocks herger erscheinen. Da Frennetanze bei dem dreifährigen Dionysosfest auf den Höhen des Parnassos, Kithairon und sonst auch historisch feststehen, so darf die im allgemeinen aber Darstellungsform solcher vollbekleideten Dionysospriesterinnen als abgemessenen der Wirklichkeit entsprechend gelten. Ein klassisches Muster wurden die den Dionysos umgebenden Thyiaden im hinteren Friesfeld des delphischen Tempels sein, welche die Schöne des Phobias, Prokias und Androthionos verfertigt hatten (Friez. X, 19, 3); doch fehlt jede nähere Nachricht. So bleiben uns nur einige Vasenbilder, welche die Rückführung des Hephästos in den Olymp oder bacchische Opfer und Tänze vorstellen (z. B. Wiesner II, 126. 564. 683. 610), wo die Mahnaden in fliegenden, aber immer armellosen Chitonen mit Haarschlingen in lebhafter Tanzbewegung auftreten, auch hier schon das Haupt statisch rückwärts oder vorwärts schielend, in den Händen zerrißene Reisküller, Klappern oder Trinkhörner haltend. An die schwarzumrandete Fries der Thyiaden auf dem Gipfel des Parnassos zu Ehren des Dionysos und Apollon, welche Friez. X, 32, 6 bezeugt (ein Stuckbild der rasenden Sturmwinde auf der oisigen Höhe von gegen 8000 Fuß), erinnert auf einigen Vasenbildern das Opfer, welches von nichtbekleideten Frauen dem (tragbaren) Holzbilde des bärtigen Gottes bei Fackelganz dargebracht wird (= Panofka in Abhandl. Berl. Akad. 1862 S. 341 ff.; vgl. das Bruchstück eines solchen oben S. 432 Abb. 179). Der Gott der kalten, meist vorübergehenden Winnersonne wird hier geduldet; er selbst erscheint

darum als Chloetiform der nächsten Sterns bei Soph. Ant. 1132 ff., als Fackeltänzer Eur. Ion 712 ff.; Borch. 306. Das schönste Einzelbeispiel bietet das Innenbild einer Münchner Trinkschale (N 337), welche wir nach Abhandl. Münch. Akad. hist.-phil. Kl. IV, 2 Taf. 4 wiedergeben (Abt. 928), eine Zech-

Maier hat sie eine Schlange geknotet, völlig wie bei Horaz, Carm. II, 19, 19: *nodis coctis ophioceras* Bistontium am frons erians, vgl. Eur. Borch. 103, Catull. 64, 258. In der Rechten hält sie den Thyrsos wie eine Lanze, in der Linken einen Panther oder (nach Jahn) einen Luchs, den sie bei einer Hinterpfote



alt. Schwärmerische Maenade.

nung, die freilich von der Fehlsicht des Originals kaum einen Begriff gibt. Die im stürmischen Laufe dahinschwebende Frau, welche anscheinend nach einer zurückgebliebenen Gefährtin sich umschaut, ist mit einem langen, feingefalteten, kurzärmeligen Chiton angethan; darüber trägt sie einen Mantel mit Kante, um den Hals hat sie ein Pantherfell geknüpft, welches im Rücken breit herabhängt. Um das düggelnde blonde

gepuckelt hat. Die Aufschnurte des Gefasses zeigt ebenfalls Bacchantinnen und Dionysos mit einem Satyr. Die Zeichnung ist auf weissem Grunde mit brauner Farbe in verschiedenen Schattierungen ausgeführt, also ein Monochrom. — Die karnevallistische Mummelei der Dionysosfeste, welche zum förmlichen Schauspieler Anlass gab, theilt an diesem Kostüm fort, wie es nach Anthol. Palat. VI, 172 beschrieben wird

das Tierfell hängt mit Epheugewinden über der Brust, ein Doppeltyrros, Blüte am Arm und Bein (schon als Schlangen gestaltet) und Kränze im Haar. Zuweilen werden die Maidnen den Kränzen zusätzlich ähnlich durch die Schlangen und eine kurze umarmende Jägertracht mit Jagdstiefeln, während die lydisch-thrakische *hussara* als ein bis auf die Knie reichender bunter Rock dekoriert wird. Poll. VII, 40 (vgl. Abb. 495).

Weil zahlreicher als diese der Malerei eigentümliche Klasse bekleideter Maidnen ist die der nackten oder halbnackten oder in durchsichtige Gewänder gekleideten, welche als freie Idealbildungen der Plastik auftraten und später natürlich auch in Gemälden zur Regel wurden. Der bevorzugte Typus dieser Gestalten wird Skopas verdankt, von dessen Malnaden aus parischen Marmor der spätere Rhetor Kallistratos aus II. eine wertvolle und gelegente Beschreibung macht. Neben der Lobpreisung des seelischen Ausdrucks der ganzen Gestalt, gemäß der Künstler den Marmor zu beleben verstanden habe, erfahren wir, daß das Weib ihr fein ausgearbeitetes Haar im Winde flattern lasse und daß sie eine getöte Ziege von blaugrauer Farbe (*παλιδόν τινι χροίει*) in der Hand trug, welches letztere auf Färbung des Steines hindeutet (Brunn, Kunstgesch. I, 434). Mehrere Epigramme (Anthol. IX, 774–775; Plin. IV, 60 und wahrscheinlich auch 57–58, 59) preisen ebenfalls mit die Bedeutung des Steines und nennen die Ziegenwiderin (*ζυγοπόδωρον*). Hiernach hat man, ohne Zweifel mit Recht, als oberflächliche Nachbildungen des Werkes die auf späteren Reifens nicht seltenen Figur anzusehen, welche z. B. auf der Marmorwand des Seilbores, Wüster II, 602, dann ebendas. I, 149 (Clarke pl. 183, 185) bei raumhoher Bewegung in der einen Hand das kleine Messer über dem Kopfe schwingt, in der andern die Hälfte einer durchschnittenen Ziege trägt. Wie geben hier, da mancherlei Variationen vorliegen und das Bild des Skopas im einzelnen zu bestimmen schwer sein mochte, in farbiger Nachbildung (Abb. 929 auf Taf. XVIII) ein schönes Thorakion aus Campana (pers. pl. 127, 47), welches, obwohl nur zu dekorativen Zwecken angefertigt, durch Reinheit der Formen vortrefflich wirkt und mit der Bemalung, wie es sich in dieser Gattung, keine naturalistische Täuschung, sondern nur eine wohlthätige Milderung und Abwechslung im Töne des Stoffes beabsichtigt.

Eine noch weitergehende Darstellung in der Vertiefung herabsehen Tannu zeigt eine ebenfalls oft wiederholte Figur (Abb. 930, nach Bonillou Musée I, 75), deren Entloftung durch das Herabsinken des Mantels ein dunkles und trefflich leuchtendes Motiv enthält. Sie ist in höchster Ekstase mit einem Knie auf einen Altar hingestürzt und soll, indem sie den Kopf jah zurückwirft (*πισσοεινε*), das Bild einer Gott-

heit anzu, welches hier nur durch den Helm auf Athens hinweist, in andern Wiederholungen aber diese als palladianartig gewappnet oder stützend darstellt. Welcher nennt sie *Beloma*, die römische Bezeichnung ist so unsicher, als die Bezeichnung der Herme, welche man als *Prigae* oder *Pan* benannt hat, obwohl sie beide die charakteristischen Kennzeichen fehlen. Auf einer Kopie ist *Pan* sehr deutlich, auf einer andern fehlt das Bild auf dem Postament.



Abb. 930. Maenade.

Wüster II, 653–670. Das Bildwerk wird im ersten Heft von Frohner, Musée de France en pl. 10.

Den vollendeten Rhythmus künstlerischer Komposition finden wir auf einem Marmorrelief in V. Albani, wo die Maenade mit einem Satyr gruppiert ist (Abb. 931 auf Taf. XVIII, nach Zang, Basell II, 82). Wie aus den punktierten Stellen sieht, ist die Darstellung von der Hälfte abwärts, fernher ein Bein des Panthers und das linke Unterbein des Satyrs Ergänzung. Das Relief ist mit einem feinen durchsichtigen Gewande bekleidet und an den Armen von Schlangen umringt, im Zustande höchster leidenschaftlicher Ekstase. Mehr häufig ist der ihr folgende Satyr, welcher wie man oft auf Vasenbildern sieht, am Zügel eines Schals hält und in der andern Hand



951 Mausoleum, Terrakotteneigef. (Zu Seite 518.)



952 Satyr und Maureide im Tanz. (Zu Seite 518.)



953 Das Dionysosfest. (Zu Seite 518.)





928. Marmorale auf einem Kuppelstein, pompejanisches Wandgemälde (Zu Seite 850.)

erscheinen, und daher eher Nymphen oder Wänterinnen (Naiaden, Animen) des Dionysos genannt werden können.

Malerei. Eine kurze zusammenfassende Behandlung der Malerei des klassischen Altertums auf Grund des gegenwärtigen Standes der Forschung bietet erhebliche Schwierigkeit. Auf keinem andern Gebiete bewegen wir uns auf einem gleich unsicheren Boden. Von Werken der Bau- und Bildhauerkunst ist genug erhalten, um uns die schriftlichen Zeugnisse verstehen und richtig beurteilen zu können und zugleich der Forschung als zuverlässige Stütze zu dienen. Anders bei der Malerei. Laut erschallt durch das ganze Altertum der Ruhm der größten Maler, aber die tatsächlichen Angaben über Künstler und Kunstwerke sind überaus dürftig, und mit wie glänzendem Scharfsinn auch H. Brunn dieselben in seiner Geschichte der griechischen Künstler 1839 zu lebensvollen, lebensvollen Charakteristiken ausgestaltet hat, so läßt sich doch nicht verhehlen, daß dieselben nur da Anspruch auf volle Glaubwürdigkeit erheben können, wo sich mit Hilfe unserer Anhaltspunkte, vor allem erhaltenen Denkmäler, eine Gegenprobe anstellen läßt. Leider fehlt es an ihnen nur zu sehr. Von all den berühmten Gemälden, die die Bewunderung der Zeitgenossen und der späteren Geschlechter erregten, ist kein einziges erhalten. Und wenn schon mit Recht bemerkt wird, daß wir trotz aller theoretischen Erkenntnisse und trotz glücklicher Funde für die Wirkung eines Gekleffenbalkens, wie es das Phokleas Parthenon war, nicht einmal zu Ahnungen vorzudringen vermögen, wie viel mehr gilt das von den Gemälden eines Apollon. Immerhin ist unsere Kunde von antiker Malerei nicht ganz auf die Bemerkungen der Schriftsteller beschränkt. Viele Tausende bemalter Vasen sind aus den Grabschütten der verschiedensten Mittelmeerländer aus Tageslicht gekommen; in den letzten Jahrzehnten hat man gelernt, sie wissenschaftlich zu bewerten und erkannt, daß sie besonders für die ältere Entwicklung der Malerei die wichtigsten Fingerzeige bieten. Ähnliches gilt von den Wandmalereien in den Gräbern Etruriens. Die reiche Zahl der späteren Wandgemälde Roms und der 79 n. Chr. beim Vesuvsausbruch verschütteten Städte Campaniens weisen dagegen, wie zuerst Helbig (Untersuchungen über die camp. Wandmalerei 1878) ausgeführt hat, in ihrem Grundstock auf die alexandrinische Kunst zurück und sind für deren richtige Beurteilung von größtem Werte. Derselben Zeit gehören die ältesten Mosaiken (s. Art. an, von denen einzelne zu den schönsten Resten antiker Malerei gerechnet werden können. Aber damit nicht genug. Die Funde der letzten Zeit auf griechischem Boden haben unser Kenntnis überraschend erweitert. Zu den Grabschütten sind Gräbermalereien getroffen, zum Teil von hohem

Alter. Was früher nur von wenigen Klarblickenden vorausgesetzt und behauptet ward, daß die Bemalung bei allen Werken griechischer Kunst eine große Rolle gespielt habe, ist jetzt unbestrittene Thatsache. Ja noch mehr; das bisher verbreitete Vorurteil, das den Griechen vorzugewiesene Sinn und Neigung für das Plastische zuerkannte, und das wie mit Recht gesagt ist, zum guten Teil wohl durch die Künsteigekheit unseres Bestandes an erhaltenem Material bedingt ist, beginnt eine richtigere Vorstellung von der Werthätzung beider Schwesterkünste im Altertum Platz zu machen. Die griechischen Grabschütten lehren unwiderleglich, wie Relief und Malerei von einander untrennbar waren und eine strenge Scheidung zwischen beiden in griechischer Kunstpraxis nicht bestand. Daß die Sarkophagreliefs der Kaiserzeit zum großen Teil auf malerische Vorbilder zurückgehen, tritt immer klarer an Tage. Aber auch die statuarische Plastik ist nicht unberührt geblieben. Ist das schon die natürliche Voraussetzung für die Zeit Alexanders und seiner Nachfolger, wo die Malerei ihre höchste Blüte erreichte und der Ruhm der Bildhauerei vor dem der Malerei mehr und mehr abblühte, so scheint sich auch für das vorangehende Jahr hundert seit dem Perserkriege ein ähnliches Verhalten je länger je mehr herauszustellen. Seit Brunn in den erhaltenen nordgriechischen Skulpturen ein schwarzglänzendes Element erkannte (Münchenber Ber 1876) und ihm in den Großgruppen des Zeus tempels von Olympia eine durchaus verwandte Richtung entgegenzutreten schien (Münchenber Ber 1877 1878), ist die Frage nach dem Einfluß der Malerei auf die Bildhauerkunst des 5. Jahrhunderts mit Lebhaftigkeit erörtert worden. Ist auch in vielen Einzelheiten noch nicht das letzte Wort gesprochen, so steht doch jedenfalls fest, daß Polygnots Auf treten in Athen von der einschneidendsten Bedeutung nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Bildhauerei der Folgezeit war, daß er einen Einfluß übte, der vielleicht auch in den Werken eines Phidias durch spätere Forschungen sicherer noch als bisher wird nachgewiesen werden können. Schon ist das Wort ausgesprochen, daß durch den größten Teil der griechischen Kunstentwicklung hindurch die Malerei der Plastik vorgezogen sei und mit ihr gewissermaßen den Weg gewiesen habe, daß sie als die führende Kunst angesehen werden müsse (Münchenber Ber 1878), und mehr und mehr drängt sich die Überzeugung auf, daß bei der unauflösbaren engen Verbindung zwischen den Schwesterkünsten die gemeinsame Behandlung derselben auf die Dauer nicht durchführbar sein wird.

Man sieht, eine Fülle neuer Gedanken ist angeregt, neue Probleme sind aufgeworfen, durch die die Forschung teilweise in ganz andre Bahnen gelenkt wird. Aber von ihrer Lösung sind wir noch

wird erkannt, dass dies allem dort gilt, hier mehr als sonst. Um so notwendiger wird es sein, auf den folgenden Blättern eine gewisse Entsagung zu üben, mit dem eigenen Urteil zurückzuhalten, auf die noch nicht gelösten Schwierigkeiten hinzuweisen und die gesicherten Ergebnisse um so kräftiger zu betonen. Eine Schematisierung der literarischen und monumentalen Nachlieferung, wie sie wohl versucht worden ist, erscheint, zumal bei dem Zwecke dieses Buches, unthunlich, die erhaltenen Denkmäler müssen in den Vordergrund treten und mit ihrer Hilfe das Verständnis der wichtigsten schriftlichen Zeugnisse angestrebt werden.

Über die älteste griechische Malerei wissen unsere Gewährsmänner aus dem Altertum (vor allem Plinius nat. hist. 35) weniger als wir. Manche der genannten Künstlernamen klingen historisch, man merkt den Versuch einer künstlichen Zurechtweisung vereinzelter Herkunftsangaben. Korinth und Sikyon werden besonders oft erwähnt, Orte, von denen wir durch die erhaltenen Denkmäler zur Geringe wissen, dass in ihnen Malerei auf Thon sowohl auf Tafeln (Kyonos, Beutdorf, Griech.-siel. Vasenb. 9 IE.; Klein, Malerei-Signaturen 9 I.), wie auf Gefäßen schon in früherer Zeit, gewiss schon im 7. Jahrhundert, eifrig betrieben ward. Neue Funde führen uns, wenn wir auch von gemalten Vasen ganz absehen, in eine weit ältere Zeit zurück.

Von Malerei ist im homerischen Epos nicht die Rede, aber die Werkzeug versuchte sich schon in figürlichen Darstellungen (vgl. Helbig, Homer. Epos 170 f.). Aus der Beschreibung des Schildes Achills ergibt sich, dass dem Dichter Arbeiten bekannt waren, wo durch Einlegung verschiedener Metalle, durch Legierung und vielleicht durch Verwendung von blauem Schmelz eine buntheit, malerische Wirkung erzielt ward (Helbig a. a. O. 303. Mühlhofer, *Ant. d. Kunst in Griechenland* 144 f., Wasmann, *Lebenskunst* 106). Vorzügliche Proben dieser Kunstweise haben sich schon in den mykenischen Schachtgräbern und Gefäßen und Bronzefunden gefunden (vgl. *Mykenai*). Aber selbst wirkliche Malerei kann der homerischen Zeit nicht fremd gewesen sein. Leider hat sich das Erscheinen von Schliemanns Buch über seine jüngsten Ausgrabungen in Tiryns wider Erwarten verzögert. Dort wird die älteste auf geschlachten Boden entdeckte Wandmalerei veröffentlicht, die eine Wand des uralten Königspalastes auf dem Burghügel von Tiryns darstellt, eines Palastes, der zuverlässigen Angaben zufolge in allen Stücken dem homerischen Hause entspricht. Die erhaltene Darstellung, ein Gänker auf einem Stier, erinnert in der Lebhaftigkeit der Bewegung, der unbedachten rücksichtslosen Wiedergabe der Wirklichkeit an die erwähnten Bronzefunden und manche der sog. *Inselenen*. Über die Technik ist noch nichts Genaues bekannt. Von

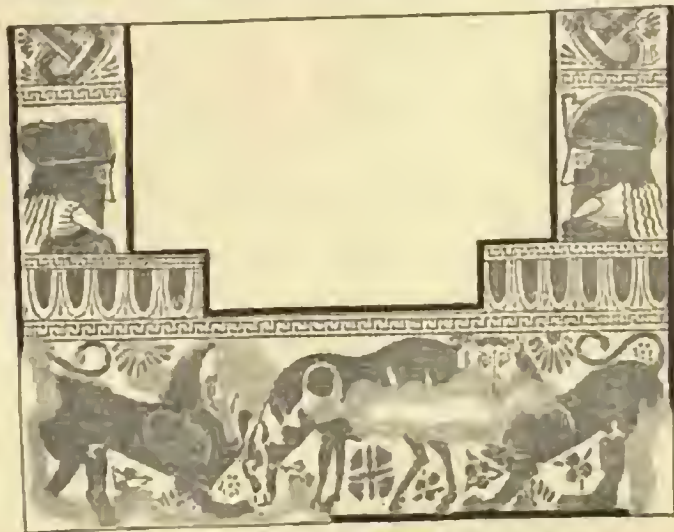
Farben sind neben schwarz und weiß blau, rot und gelb verwendet; der Stier, weiß mit roten Flecken, ist zuerst gemalt, dann der blaue Grund, auf dem mit Deckweiß der nackte Mann. Auch auf der Burg von Mykenai sind sehr alte bemalte Stockfragmente mit teilweise figürlicher Darstellung gefunden (vgl. Mühlhofer, *Ant. d. Kunst* 231 f.). Jedenfalls stimmen solche Funde schlecht zu der von Klein, *Exponen* 24 und Mühlhofer, *Mittel. Ath.* Inst. 1879 S. 70 vertretenen Anschauung vom Farbverfahre als gemein-schaftlichem Vorläufer der Skulptur und Malerei. Klein: Plastik und Malerei sind in der ältesten Zeit in einem bunten und flachen Reliefstil vereint, den Griechenland aus Vorderasien herübergenommen und weitergebildet hat (Beispiele: Kypselokasten und amyklischer Thron). Die Malerei will zuerst nichts anderes als die Naturfarbe des Metalls oder Holzstoffes ersetzen, ihr Charakter ist der eines Surrogates. Die Technik der gemalten Figuren und Gegenstände weist noch deutlicher auf die Nachahmung der getriebenen, ausgeschlachten und eingelegten Arbeit, das Streben nach Buntheit, erklärt sich daraus.

Ob in den Stämmen der dorischen Wanderung mit so mancher anderen Kunstfertigkeit auch die des Malens auf griechischem Boden wieder verloren ging? Die nächsten Reste griechischer Malerei, denen wir begegnen, führen uns schon in historische Zeit, in das Zeitalter der Perserstrahlen. Die beiden bedeutendsten Denkmäler erscheinen hier in Abbildung: beide schmückten die Wohnung Gestorbener. Ersteres (Abb. 934, nach Journ. d. hell. stud. IV, 16) jetzt besser Mon. Inst. XI, 53) ist vermutlich jünger, weist jedoch stilistisch augenscheinlich auf eine frühere Stufe der Kunstentwicklung zurück und lässt uns einen Blick thun in die Kunstweise der eödischen Küste Kleinasien. Die Malerei schmückt den breiten oberen Band eines Thonsarkophages (das Mittelstück fehlt in der Abbildung), welcher mit einem zweiten, anscheinend jüngeren Exemplar vor wenigen Jahren in der Nähe des alten Klazomenai gefunden ward. Auf dem roten Thon ist weiß aufgetragen, auf diesem Grund sind die Umrisse der Figuren mit gelblichen Linien vorgezeichnet und dann mit rothlicher, hier und da ins Schwarzhelle spielender Farbe ausgefüllt. Innenzeichnung fehlt ganz, auch ein weiterer Farbauftrag scheint gefehlt zu haben, so dass die Darstellung wie ein Schattenbild wirkt und durch das vielfache Durchschneiden der Figuren großes Unklarheit entsteht. Plin. 35, 56 bezeichnet solche Malweise als eine der ältesten und weist Entnommen von Athen das Verdienst zu, einzelne Figuren, vor allem Mann und Frau, durch Farbe zuerst unterschieden zu haben, ein Verfahren, das wir in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (= Vasenkarde) stets beobachtet sehen. Die beheimten Köpfe und die

Tiere am Fußende zeigen dagegen teilweise Euryfische Zeichnung; auch das ist von archaischen Vasen bekannt. Das Hauptbild bietet eine in der älteren Kunst ungemein beliebte Darstellung. In der Mitte ist ein Krieger verwundet zu Boden gesunken. Über ihm kämpfen Freund und Feind, Schild gegen Schild; die riesigen Helme lassen das Gesicht nicht erkennen. Rechts und links halten ihre mit zwei Rossen bespannten Streitwagen, geführt von einem gleichfalls behelmten Krieger; neben den Pferden sieht man auf beiden Seiten einen Diener und einen Hund. Die übrigen Darstellungen bedürfen keiner Erklärung, das untere Tierbild, eine waldende Hirschkuh, der sich zwei Löwen nähern, ist durch archaische Vasen hinreichend bekannt. Außerdem schon genannten zweiten Sarkophag sind noch manche kleinere Reste von anderen gefunden, überdies dient zur Vergleichung ein gleichartiger Sarkophag von Rhodos im britischen Museum. Über mancherlei technische und stilistische Eigentümlichkeiten vgl. Puchstein, Ann. Inst. 1882 p. 108 ff. Ein Versuch, diesen Denkmälern, die in vieler Hinsicht überraschend Neues darbieten und zu vielen Fragen Anlaß geben, in der Kunstgeschichtlichen Entwicklung ihren festen Platz anzuweisen, scheint bei der Seltenheit der Funde aus jener Gegend noch verfrüht. Nur das mag betont werden: Wie vieles auch an recht altentümliche Kunstweise erinnert, so macht doch die Malerei nicht den Eindruck erwachsener frischer Kraft. Es hat den Anschein, als sei zugleich mit überkommenen Typen auch eine frühere Technik beibehalten zu einer Zeit, wo man schon ganz anderes zu leisten im Stande war.

Viel erfreulicher und doch gewiß beträchtlich älter ist das zweite Denkmal (Abb. 935, nach Mittl. Ath. Inst. 1879 Taf. I n. 2), welches uns nach Attika

führt. Seit langer Zeit bekannt ist die Grabstele des Ariston, ein Flachrelief, das einst in reichem Farbenschmuck prangte (vgl. Abb. 358 und dazu S. 339). Ganz in ihrer Nähe ward dies Grabmal



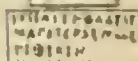
934 Gemalten Throneröphäe aus Kleonai. (20 Salin 222)

gleicher Form gefunden mit der Inschrift: *Αριστὸν ἐκείνῳ πατρὶς Σίμων ἐστήρικεν* doch fand es weniger Beachtung, da die Farben völlig verblühen waren. Loeschkes Verdienst ist es, mit Hilfe des Architekten Fr. Thiersch auf dem Marmor die Gestalt des Lysens wieder entdeckt zu haben. Wie



985. Demetrios Grabstein aus Athen. (Zu Seite 831.)

Aristion steht in genau entsprechender Haltung Lyseas lebensgroß in friedlicher Ruhe vor uns, wie er sich zum Trunkopfer ausschlekt. In der gehobenen Linken hält er die Lustrationszweige, in der Rechten den Becher. Die Farben lassen sich größtenteils nur erschließen, sicher ist nur, daß der Mantel purpurrot, die kleinen Zweige grün waren; der Becher war vermutlich schwarz, der Mantel als Feiertagskleid weiß mit buntem Saum. Wie bei dem besprochenen Sarkophag war auch hier mit einer dunklen Farbe die Umrisszeichnung auf dem Marmor entworfen, darauf die Farben aufgetragen, der Grund rot gefärbt. Wie die Abb. 936 des ganzen Denkmals zeigt, war auf dem Sockelbild ein kleiner galoppierender Reiter dargestellt, etwa in Erinnerung an einen früher errungenen Sieg des Lyseas, wissen wir nicht (vgl. *MITT. Ath. Inst.* 1880 S. 175 Anm. 2). Jedenfalls waren derartige Sockelbilder in jener Zeit beliebt, sie scheinen fast immer genutzt gewesen zu sein, und auch an der Aristionstele (s. die Abb. bei Overbeck, *Gesch. d. griech. Kunst* I, 150) ist solches Bild vorauszusetzen. Wir sehen deutlich, daß Malerei und Relief für solche Aristionstele neben einander in Gebrauch waren und sich gegen-



936

seitig ergänzten. Oben war das Denkmal mit einer einfachen Palmzweige geschmückt, darauf, wie die Abb. 987 auf Taf. XIX (nach Stackelberg, *Gräber d. Hell.* Taf. 5) von einem etwa gleichzeitigen Grabstein mit. Die Lyseastele läßt sich mit ziemlicher Sicherheit nach den Buchstabenformen der Inschrift dem dritten Viertel des 6. Jahrhunderts zuweisen. Die Marmor-malerei hatte demnach zu der Zeit, wo handwerkmäßig sie auch sehr wichtige, schon eine gewisse Selbstständigkeit und Freiheit erreicht; besonders in der Gewandbehandlung fällt das auf bei Vergleich der gleichzeitigen schwarzfigurigen Vasenbilder. Außer der Lyseastele sind bisher von gemalten Grabdenkmälern des 6. Jahrhunderts nur Fragmente bekannt: daß ihrer so wenige sind neben der großen Zahl gleichzeitiger Grabreliefs, liegt in der Natur der Sache; in der Folgezeit scheinen diese schlanken Marmorstele (Gemälde und Reliefs) anderen Arten von Grabmälern mehr und mehr Platz gemacht zu haben, wenn auch nicht ganz verschwunden zu sein. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts treten die Grabsteine in veränderter Form wieder hervor (vgl. unten S. 867 Abb. 944). Daß die geschändete Technik der Marmor-malerei zur Ausbildung der rotfigurigen Vasenmalerei führte, die im Anfang des 5. Jahrhunderts erfolgte (s. *Vasenkunde*), hat *Lawrence* a. a. O. S. 41 f. nachzuweisen gesucht, vgl. dagegen *Klein, Ephron* 10 ff. und *Milchhofer, Mitt. Ath. Inst.* 1880 S. 165 f., ein gewisser Zusammenhang wird sich schwerlich leugnen lassen. Was aber auch die Ursachen dieses bemerkenswerten Umschwungs gewesen sein mögen, zweifellos bedeutet diese Wandlung technisch und stilistisch einen äußerst wichtigen Fortschritt, wir sehen den Anbruch einer neuen Zeit.

Von Kimon von Kleonai berichtet *Plin.* 35, 56: *hectographia utuntur et varie formam tollunt, respicientes conspicillares et descriptis articulis membra distincta, omnia protulit, praeterque in vultu rugas et sinus invenit.* Mit Hilfe der streiptogonischen Vasen-



Fig. 937
Palmette an einer
attischen Grabstele
zu Seite 854.



Fig. 943
Aufsatz
einer Grabstele
zu Seite 867.

Bilder hat Klein, Kaphron, 24 f. das Wesen dieser kimonischen Neuerungen dargelegt. Die Zeichnung des nackten Körpers tritt jetzt in den Vordergrund, in einer überraschenden Fülle von Bewegungen und Wendungen, an denen auch mit unverkennbarer Absichtlichkeit die Köpfe und Augen, wenn auch noch in fehlerhafter Bildung, teilnehmen; Muskelpartien und Hauptadern werden durch Innenzeichnung hervorgehoben; die bekleideten Figuren erscheinen nicht mehr wie starrer Alhonettenartig, die Gewandung sucht sich den Körperformen anzupassen; deren Umriss auch unter dem Kleide deutlich zu Gesicht kommt (das scheint mit *catagrapha* gemeint zu sein); der Überschluß ergießt sich in einer Reihe von zierlichen Falten (vgl. z. B. S. 8 Abb. 9, S. 82 Abb. 86, S. 818 Abb. 561 mit S. 210 Abb. 164 und S. 218 Abb. 171). Weiteres s. Vasenkunde.

Die alten Fesseln sind gesprengt; neue Formen, neue Stoffe kommen überall zum Vorschein; die Entwicklung ist eine erstaunlich schnelle. Man vergleiche nur mit den genannten rotfigurigen Vasen das schöne Bild der Zurückführung des Hephaistos (S. 644 Abb. 711), das den letzten Jahrzehnten desselben Jahrhunderts angehört, oder die nicht viel spätere Vase Klareas mit der Darstellung des Sonnenanbruchs, und man wird erkennen, welche Kluft in wenigen Jahrzehnten überbrückt worden ist. War das aber schon beim homerischen konservativen Handwerk der Fall, so können wir uns den Wandel in der großen Kunst nicht leicht bedeutend genug vorstellen. Es ist das Zeitalter des Polygnotos und Phidias. Es wird bereits darauf hingewiesen, daß die Malerei in vieler Hinsicht der Bildhauerei die Wege gewiesen hat und daß auch der große Meister Phidias von seinem älteren Zeitgenossen nicht unbeeinflusst geblieben sein kann. Versuchen wir festzustellen, was sich für diesen ersten berühmten Maler mit einiger Sicherheit bisher ergeben hat.

Über Polygnots Leben wissen wir wenig. Seine Heimat ist die Insel Thasos, wo die Kunst frühzeitig blühende Pflege gefunden zu haben scheint (Braun, Münchener Ber. 1876 S. 326). Polygnot gehört selbst einer Malerfamilie an, schon sein Vater Aglaophon war mit Ehren genannt. Wie Phidias in seiner Jugend gemalt haben soll, so half's ihm Polygnot, er sei auch als Bildhauer thätig gewesen. Er war ein stolzer Mann, der die Bezahlung seiner Bilder verschmähte, und statt dessen in Delphi mit Ehren, in Athen mit dem Bürgerrecht beehrt ward. Wann er geboren, wann er nach Athen gekommen, wann er gestorben ist, erfahren wir nicht; fest steht nur, daß seine schöpferische Wirksamkeit mit der kimonischen Verwaltung in enger Verbindung steht. Es ist die Zeit des glänzenden Aufschwungs Athens nach den Perserkriegen. Zum ersten Mal hören wir jetzt von großen malerischen Kompositionen. Es galt

die Wände der öffentlichen Gebäude zu schmücken, der Würde des Ortes und der jetzigen Bedeutung der Hauptstadt gemäß. Polygnot stand nicht allein. Neben ihm und gewiss teilweise unter seiner Oberleitung war Panainos thätig, ein naher Verwandter des Phidias, und vor allem Mikon, wie Polygnot als Maler und Bildhauer genannt und gleichfalls kimonischer Herkunft. Welche Gemälde von dem einen oder andern ausgeführt sind, ist nicht überall festzustellen. Über die Bilder in der Stoa Poikile (S. 166, im Thesalon S. 169 f. 581 n. 612, im Analekten S. 172), die in dem später als Pinakothek benutzten Nordflügel der Propyläen genannten Tafelbilder (Jahrb. Mitt. Ath. Inst. 1877 S. 192 ff.) werden neuerdings dem Polygnot abgesprochen (Roberts, Bild und Lied 182 f.). Über alle diese attischen Gemälde und ebenso über die in Plataea und Theopha erhalten wir nur kurze Andeutungen. Doch lehren sie zur Genüge, daß ein neuer Geist in diesen großartigen Schöpfungen herrschte. Neue Stoffe, besonders aus der attischen Lokalsage, treten hervor, das erwachte Selbstgefühl kommt lebendig zum Ausdruck. Deutlich läßt sich das an den Vasenbildern aus der Mitte und zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts verfolgen, welche in einer stattlichen Reihe von Fällen nachweislich von Werken des Polygnot und seinen Genossen beduflust sind (vgl. Vasenkunde). Weniger deutlich hat sich bisher die direkte Abhängigkeit gleichzeitiger und späterer Skulpturen von diesen Wandgemälden erweisen lassen, eine der sichersten Beispiele haben die jüngst in Lykien entdeckten Reliefs eines prächtigen Grabmals ergeben (Benndorf, Mitt. a. Geherr. VI, 56 ff. des S. A.; Mitchell, hist. of anc. sculpt. 420 f.; Murray, hist. of greek sculpt. II, 221 f. Vgl. Abb. Freisamml. in Art. «Olysses»).

Doch nicht diese Gemälde haben Polygnots Ruhm begründet, sondern die beiden großen figurreichen Wandbilder in der Halle Lecheron der Knidier zu Delphi, die Zerstörung Trojas und die Unterwelt (vgl. W. Gebhardt, Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lecheron zu Delphi, Göttingen 1872). Durch eine glückliche Fügung sind wir über sie genau unterrichtet. Pausanias (X, 25—31) widmet ihnen eine ausführliche Beschreibung. Um wenigstens eine ungefähre Vorstellung vom Charakter Polygnotischer Kunst zu ermöglichen, mögen hier die Grundzüge eines dieser Gemälde, der Zerstörung Trojas, mit den Worten Kekulé (Badeker, Griechenland. S. LXXXVI) kurz hervorgehoben werden. In der Mitte sah man das Gericht der griechischen Helden über den Frevler des Aias an Kassandra. Kassandra saß auf der Erde, das Bild der Athena, das sie flüchtend umklammert hatte, in den Händen; der Frevler schwur; Agamemnon, Menelaos, Odysseus, Akamas, Polypositen, des Peirithoos Sohn, umstanden die Szene. Dahinter wurde die troische Burg sichtbar. Das hölzerne Pferd

ragte mit dem Kopf über die Mauer. Sein Werkmeister Epion warf die Steine der bezwungenen Mauer nieder. Nach rechts und links folgten Bilder der wilden Zerstörung. Während der alte Nestor sich mühsam zum Wegzug anschickte, lag der wilde Neoptolimos allein noch mehrbald weiter. Tote und Sterbende lagen quader, andre Leichen wurden weggetragen. Frauen und Kinder waren zu dem Altären gedüftet, die gefangenen Troerinnen wehklagten, unter ihnen Andromache mit einem Kinde an der Brust und die Tochter des Priamos, Prinos und Agenor saßen in ihrem Jammer da, dagegen Helena als stolze Fürstin, von ihren Dienerinnen umgeben. Sie wurde von Demophon, dem Sohn des Priamos, umschleut, seine Großmutter Althra, die ihre Sklavin war, trelzugehen; und die schönen Sklavinnen Briseis und Dionede sahen staunend auf Helena, deren schicksalvolle Schönheit den ganzen Krieg entsündet hatte. Auf der Seite der Troer ward nur Agenor geschildert. So in Hans und der Anzug des Antenor mit Familie bildete auf der einen Seite das Ende, auf der andern entsprach ihm die Scene, wie das Zelt des Menschen abgebrochen und sein Schiff zur Kieme fertig gemacht wird.

Wir sehen eine frischartig angeordnete Komposition, ohne malerische Einheit und räumliche Beschlossenheit. Einzelne Figurengruppen, durch keinen gemeinsamen Hintergrund natürlich verbunden; einzelne Gegenstände, ein Haus, ein Baum, die Stadtmauer, ein Stück Wasser dienen zur Veranschaulichung der Dürftigkeit. Aber zugleich fällt die strenge Gesetzmäßigkeit der Gesamtanordnung auf. Eine große Mittelgruppe zog das Auge des Beschauers zunächst auf sich, nach beiden Seiten hin in mehreren, jedoch nicht streng linear getrennten Reihen einander entsprechende Gruppen, an den beiden Enden der friedlichen Auskling, der Abzug der Sieger und der dem Gemetzel entzogenen Troer. Von der Mitte aus nimmt das Ergreifende und Gewaltige der Gegenstände nach beiden Seiten hin gleichmäßig ab (Weleker). Ich weiß nicht, was diese von ihm überausgerühmt nachgewiesene harmonische Schönheit des Aufbaus deutlicher zur Anschauung bringen könnte, als attische Vasenbilder, die zwar nicht auf Polygnonische Schöpfungen zurückgehen, aber doch in mancher Hinsicht das Gepräge seines Stiles tragen, vor allem die wunderschöne Amazonenvase von Chius (Bull. Nap. IV Taf. 8) und die etwas ältere, aber vielleicht von gleicher Hand gemalte Vase der ehemaligen Sammlung Saburoff Taf. LV. Mit Recht sagt Braun, Kunstgeschichte II, 36: „Sein Ruhm besteht darin, daß er trotz einer freiwilligen Unterordnung unter alt hergebrachte Formen und Gesetze diesen selbst ein höheres geistiges Leben einzuhauchen, gerade aus ihnen eine höhere künstlerische Schönheit zu entwickeln verstand.“

Das gilt zum Teil auch von der unvollkommenen Technik im engeren Sinne von Zeichnung und Farben. Was Plin. 35, 35 von den technischen Fortschritten Polygnon zu sagen weiß, ist in der That an sich kaum von Belang, *optimus mulieres testanda vocat parit, capula eorum scilicet verticibus operit plurimumque picturas primo ostendit, eodem molliat ne indurire, dentes ostendere, totum ab antiquo rigore revocare.* Letzteres ist offenbar die Hauptsache. Eine erstaunliche Fülle neuer Motive kommt von nun an in den Bildern zum Vorschein, die überlieferten konventionellen Typen fallen fort, individuelle Charakterisierung wird versucht, die übertriebene Fieberdramatik, die poetische Beweglichkeit der Attiker Kunst macht ruhigerer Haltung und naturgemäßerer Bewegung Platz. Der ganze Körper wird Träger des Ausdrucks, das Auge erhält selbständigere Bedeutung und richtiger Form, an Lid und Wimpern werden die Haare angegeben, der Mund wird ausdrucksvoller. Klein, dessen Darlegung (Epikron. 56) ich hier folge, weist auf die rollenden Augen und das Zähneklatschen des Antakos (S. 82 Abb. 86) hin. Betreffs der bunten Frauenhaare macht Braun (Münchener Ber. 1878 S. 450) die feine Bemerkung: „In der Malerei bildet unumtellt das anliegende Frauenhaar leicht einen Flecken, eine zu eckförmige Fläche, die gebrochen oder unterbrochen werden muß. Auf dieses Bedürfnis möchte es zurückzuführen sein, daß Polygnon die Köpfe der Frauen mit bunten Bändern bedeckte, um hier eine reichere Mannigfaltigkeit in Zeichnung wie in Farben zu erzielen.“ Zur Erläuterung verweist Braun auf manche Köpfe der olympischen Göttergruppen und auf das S. 343 abgebildete Relief von Pharsalos. Klein auf Vasenbilder des Euphronios und seiner Genossen (vgl. z. B. S. 439 Abb. 479). Das Bild kann uns zugleich zeigen, was unter *strolinda casta* verstanden sein wird. Wer diese Gestalt mit den Frauen des Antakokrates vergleicht, auf die oben zur Veranschaulichung der Neuerungen des Kimon von Kleon hingewiesen wurde, wird den großen Fortschritt nicht verkennen. Nur ist dabei stets im Auge zu behalten, daß die hohe Kunst diese Polygnon selbstverständlich um endlich mehr hat, als die Hand des einfachen Vasenmalers lassen konnte.

Hofinger warnt allem Anschein nach die Fortschritte des Meisters in der Farbengebung. In dieser Hinsicht wurde er bald durch die folgenden Leistungen so in den Schatten gestellt, daß dem erwähnten Geschmack die Bewunderung seiner Bilder abgeschwächt erscheinen mußte. Von einer nach Täuschung strebenden Wirkung der Farbe findet sich bei ihm keine Spur. Ist es auch schwierig einzufügen, sagt Braun (Münchener Ber. 1877 S. 91), daß die Malerei des Polygnon nur kolorierte Zeichnung war, so ist es doch sicher, daß ihr die volle Wirkung von Licht und



938 Gemalte Trinkschale aus Athen. (Zu Seite 857.)

Schatten abging. Sie wird nicht Licht- und Schatten- und Reflexionen neben einander gesetzt und in einander verarbeitet, sondern sich begnügt haben, auf den Lokalen Licht und Schatten mehr durch Schraffierung als durch eigentliche Malerei aufzusetzen, so daß das Ganze mehr den Charakter eines mäßig ausgeführten Aquarells als einer vollständigen Malerei trug. (Ungarischer urteilt Blümmel, Arch. Stud. zu Lucca 1867 S. 23 ff.) Füge ich noch hinzu, daß die einzelnen Figurengruppen mit samt ihren gelegentlichen landschaftlichen Zutaten sich in wenigen einfachen aber charakteristischen Farben von einem weißen Wandgrund abgehoben haben und daß die Farben verschönernd zu gewissen Stimmungseffekten benutzt sind (Wörmann, Landschaft 160), so wird im wesentlichen erschöpft sein, was sich der Polygnota Technik berichten läßt.

Die im engeren Sinne malerische Bedeutung ist also gering, und so erklärt es sich, daß Plinius die Blüte der Malerei erst nach des Künstlers Tode beginnen läßt. Trotzdem erkennen wir auf Schritt und Tritt seine maßgebende Bedeutung für die nachfolgenden Geschlechter. Die Kunst der Anlage, die bedeutende Auswahl der Szenen, die reichen Füllungen gewonnener Stoffe und Motive, die großartige gelistete und poetische Auffassung, der ideale, ethische Charakter seiner Malerei (s. die schöne Ausführung von Brunn, Künstlergesch. II, 41 ff.), endlich die von ihm ausgehende allseitige Anregung, das ist es, was Polygnot einen Ehrenplatz in der Geschichte der Malerei sichert. Zum Schluß die Worte Kokkidi: „Seine großen sinnvollen Kompositionen hat Polygnot zum Teil aus der dichterischen Überlieferung des Epos geschöpft, zum Teil aus volkstümlichen Vorstellungen und selbst aus dem Volkswitz, zum Teil aus dem schon vorhandenen Vorrat bildlicher Typen und Themen, aber auch selbstständig hat er neuen Stoff zugebracht und alles mit seinem persönlichen sinnigen und hohen Geist erfüllt und belebt. Ein so großer eruster Zug von Ehrbegeisterung ging durch seine Bilder, daß ihnen Anblick vor allem Aristoteles der heranwachsenden Jugend gewinselt hat.“

Der gewaltigen Wirkung dieser Malerei auf die zeitgenössische Kunst nachzugehen, ist hier nicht der Ort: ein Beispiel muß genügen zu beweisen, wie selbst die schlechten Handwerker sich getrieben fühlten, ihre beste Kraft einzusetzen, um der empfangenen Anregung und den gewaltigen Ansprüchen des Publikums gerecht zu werden. Abb. 238 auf Taf. XX (nach Salmann, Cambrus Taf. 60) bietet Form und Raumbild einer Schale des britischen Museums. Die schöne Gefäßform, die in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in Athen ausgebildet war, wurde gewöhnlich vollständig mit glänzend schwarzem Firnis überzogen und in diesem aufsen und innen figürliche Darstellungen ausgegraben. Um die Mitte des Jahr-

hunders wagte man nun unter dem Eindruck der von der Malerei erreichten Höhe den Versuch, die übliche Technik aufzugeben und sich der wirklichen Malerei zu nähern. Man überzog die Innenseite mit gelbem Pflaster und malte auf ihm, allerdings in sehr beschränkten Grenzen, mit wenigen leuchtenden Farben, wozu hier und da noch Vergoldung einzelner Teile trat (vgl. vor allem Klein, Euphron 24 ff.). Unser Bild gehört zu den technisch ehlachsten, aber sorgfältigsten und ammutigsten dieser Gattung. Nur braunrot und schwarz ist zur Belebung der Zeichnung benutzt. Eine unbeschreibliche sinnige Zartheit spricht aus dem Bildchen, das schwerlich Euphronios selbst, gewiss aber dem Kreise dieses Meisters angehört. Erinnern wir uns bei der Erwähnung der Aphrodite an Euphronios alteren Antiochener (Abb. 86), ja selbst an die Schale des Hieron (Abb. 479), so ist der große Fortschritt an erkennbar; dort schematische Befangenheit, hier der Übergang zur völligen Freiheit. So etwa wenden wir uns, die Verschiedenheit der Kunstsphäre in Anschlag gebracht, Polygnota Frauen denken dürfen.

Auffällig ist, daß von der zweiten großen delphischen Komposition, dem Untervoltsbilde, so wenige Spuren auf uns gekommen sind (vgl. Arch. Zig 1877 S. 120 ff., 1894 S. 270 f.). Es scheint, als seien gerade bei diesem Gemälde die Mängel der Polygnotischen Technik der Nachwelt zum Bewußtsein gekommen: im folgenden Jahrhundert unternahm es Nikias, eine neue Nekyia mit reicheren Kunstmitteln zu malen, und das mag dazu beigetragen haben, das ältere Bild in Vergessenheit zu bringen. Einer noch jüngeren Zeit gehört das Wandgemälde an, dessen Abb. 239 nach Wörmann, Gesch. d. Malerei I, 113 gegeben wird. Es mag hier seine Stelle finden, um recht klar zu machen, was der älteren Kunst noch gebrach. Das Bild gehört zu einer größeren, wohl gegen Ende der Republik gemalten Reihe von Odysseelandschaften, die den friekartigen Schmuck eines Zimmers auf dem Esquilin bildeten. (Farbig abgeb. bei Wörmann, Die antiken Odysseelandschaften, München 1876, vgl. Wörmann, Landschaft 329 und Trendelenburg, Arch. Zig. 1876 S. 89 f.) Die erhaltenen Teile bilden einen fortlaufenden malerischen Kommentar zum zehnten und elften Buch der Odyssee, das Laistrygonen, das Kirkeabenteuer und der Besuch der Unterwelt. Die beschroten Pilasterumrahmungen erhöhen die malerische Wirkung bedeutend, sind jedoch augenscheinlich auf die ursprüngliche Komposition nicht berechnet, da die verschiedenen Szenen deutlich sich an einander schließen. Das abgebildete Stück ist von den sechs oder sieben erhaltenen Einzelbildern das schönste. Die Szene zeigt aufhüllige Berührungspunkte mit der Schilderung bei Apoll. Rhod. II, 720 ff. Links und im Hintergrunde bis zum Horizont das gewaltige Meer; im Mittelgrund

das mächtige Felsenthor, das den Eingang zur Unterwelt kennzeichnet. Ein fahler Lichtschein fällt von der Obenwelt hindurch und Odysseus und seine mit

Landschaft und die sich darin bewegenden Gestalten überall bestimmt von einander ab, selbst die Eidecke im Hintergrund, die schattenartig mit grauer Farbe

Ein Odysseus in der Felsengrotte, Wandgemälde aus Rom (Zu Seite 252.)



dem geopfertem Widder beschäftigten Gefährten. In dem höhlenartigen Schattenreich herrscht, von diesem Lichtstreifen abgesehen, ein dunkler Ton, doch führt derselbe nirgends zum Verschwinden der Massen; vielmehr heben sich die einzelnen Bestandteile der

gemalt. (Hof. Wörmann (bei Wörmann, Gesch. d. Malerei I, 115) ist die Auffassung der Natur auch ein durchweg dekorative, wie auch die Farben, welche in konventionellen großen Partien sogar die Luftperspektive deutlich wiederzugeben, mehr willkür-

lich zur Erreichung der gewünschten Gesamtstimmung, als in einzelnen naturalistisch korrekt gewählt erschienen, so ist sie doch eine großartige und anschauliche, keineswegs pöbellose. Helbig, *Unternehmungen* 350: »Die klugeste Mannigfaltigkeit der Pläne, deren Zusammenhang das Auge in übersichtlicher Weise von dem Vordergrund bis in die äußerste Ferns verfolgen kann, der Rhythmus der Massen, der durch einzelne Gegensätze belebt und durch die Harmonie des Ganzen wiederum beruhigt wird, der plastische Adel der einzelnen Terrängebilde sichern dem hellenistischen Künstler, welcher diese Kompositionen erfindet, einen Platz unter den größten Landschaftsmalern.«

Wenden wir von dieser besten Leistung antiker Landschaftsmalerei auf Polygnot zurück. Dem glänzenden Reichtum an Gedanken und Formen war in seinen Werken ein auffälliger Mangel an eigentlich malerischer Wirkung zur Seite gegangen; diesen Mangel zu beseitigen, einen der Wirklichkeit entsprechenden Hintergrund zu schaffen, den Gestalten Rundung und Körperlichkeit zu verleihen, darauf mußte von nun an das Streben der Malerei gerichtet sein.

In der That scheint sich eine Umwälzung in diesem Sinne schon früh genug angebahnt zu haben. Auch hier ging nach Aussage unserer Gewährsmänner die Anregung wieder von einem ionischen Zuwanderer aus, Agatharchos von Samos. Er war ein jüngerer Zeitgenosse des Polygnot. Seine Zeit bestimmt sich dadurch, daß er dem Aischylos die Bühne für eine Tragödie hergerichtet haben (*scenam fecit*) und gegen seinen Wunsch für Alkibiades thätig gewesen sein soll. Letzterer, heißt es, habe ihn gezwungen, sein Haus anzunehmen und ihn eingesperrt, bis er entweder entspringen oder nach Vollendung seiner Arbeit reich beschenkt entlassen sei. Diese Nachrichten lehren uns, trotz des anekdotenhaften Aufputzes, zweierlei, erstens daß gegen Ende des 5. Jahrhunderts malerische Ausschmückung des Innern von Privathäusern schon vorkam, wenn auch wohl auf seltenen Fälle beschränkt war (s. S. 629¹), sodann, daß schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Bühnenmalerei (*Skenographie*) geübt ward. Ob und inwiefern Agatharchos zu ersterem den Anstoß gegeben hat, bleibt dahingestellt; sein wesentliches Verdienst ist die erste praktische Ausbildung der letzteren. Freilich, welcher Art sie gewesen ist, ob damals schon, wie Wörmann glaubt, die Hinterwand der Bühne mit einem großen Bilde überspannt wurde, auf dem die Lokalitäten, in denen das Stück spielte, ganz ähnlich wie noch heutzutage gemalt waren, ist bisher unbestimmbar; aber das ist doch unzweifelhaft, daß die Bühnenmalerei gezwungen war, neue Mittel zu suchen, wie man ineinander im Raum befindliche Gegenstände in scheinbar richtiger Größe

und an scheinbar richtigen Orte auf einer Fläche darstellen könne (Wörmann). Sie mußte zu perspektivischen Studien aufhorchen und ganz im Gegensatz zu Polygnots Malerei von einem Streben nach Illusion ausgehen, durch welche sie mit der Wirklichkeit wetteiferte. Dadurch aber wurde das Auge des Zuschauers verwöhnt, und suchte diese Illusion auch da, wo man sie bisher nicht vermisset hatte, nämlich in der Darstellung der Menschengestalt (Brunn). Waren Agatharchos Leistungen mehr dekorativ, als von selbständigem, künstlerischem Werte, so erlangte doch das von ihm vertretene Prinzip die größte Bedeutung. Nur auf diesem Wege war die weitere Entwicklung möglich, in welcher die eigentlich malerischen Elemente der Kunst, Farbe, Licht und Schatten zur vollen Geltung kommen sollten. Agatharchos Nachfolger sind Apollodor, Zenxis und Parrhasios. Apollodoros von Athen nennt Plin. 35, 60 als das erste leuchtende Malergestirn, das am Kunsthimmel aufstieg. Er sagt hinzu: *hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit*. Brunn hat wahrscheinlich gemacht, daß unter *species* die äußere sinnlich wirkende Erscheinung zu verstehen sei, wie sie die Illusion hervorruft. Was Agatharchos für den Hintergrund begonnen, wird hier für die Einzelgestalten fortgesetzt. Dem Pinsel verschaffte er Ruhm, indem er das Vermischen und Verreiben der Farben in Bezug auf Licht und Schatten, also die wirklich malerische Behandlung, begründete. Daher nannte man ihn auch *oxyrrhinos*. Eine wichtige Neuerung kommt hinzu. Durch Polygnot ward die monumentale Wandmalerei in Attika eingebürgert; jetzt tritt ihr die Tafelmalerei entgegen. Mögen Tafelbilder vereinzelt auch schon früher von bedeutenden Malern ausgeführt sein (das nimmt Brunn z. B. für Polygnots Bruder Aristophon an; gemalte Thon tafeln als Votive und Vorlagen gibt es seit ältester Zeit), so muß doch Plinius' ausdrückliches Zeugnis für uns entscheidend sein: *neque ante eum tabula effusa ostenditur quae teneat oculos*. Der Versuch, eine figürliche Darstellung durch einen gemeinsamen Hintergrund zusammenzuschließen, führte naturgemäß zur Beschränkung der Figurenzahl, auch die jetzt erforderliche gründlichere Durchbildung des Einzelnen mußte von umfangreicheren Kompositionen zurückgehalten und dazu leiten, auf zierliche geschmackvolle Förmgebung das Hauptgewicht zu legen. Die Angaben über Apollodoros Werke (ein *sacerdos adorans* und ein *Aiac fulmine incensus* werden ihm von Plinius beigelegt) sind ebenso unbestimmt, wie die über seine Lebenszeit. Warum Plinius gerade Olymp. 93 (408) nennt, ist unbekannt, der Künstler wird damals schon ein alterer Mann gewesen sein.

Leider sind wir von jetzt an weniger als zuvor im stande, durch Bildwerke und eine Vorstellung

von der errichteten Kunstepoche zu verschaffen. Die Vasenmaler können nun, wo Handwerk und Kunst durch eine immer breitere Kluft sich abheben, nicht mehr folgen — schloß ja auch die Rundung des Gefäßes jede Möglichkeit perspektivischer Darstellung aus — und nur in Einzelheiten läßt sich die Rück-

Vorseheln, bewegten sich früher alle Gestalten auf gleichem Boden, so versucht man jetzt, wie es schon Polygnot gethan, eine Gliederung in mehreren Reihen übereinander; vereinzelt werden Beigebenen angedeutet, hinter denen Figuren halb sichtbar werden. (So schon auf der Sonnenaufgangsscene S. 640 Abb. 711,



941. Attisches Grabgemälde. (Zie. Sauer 101.)

wirkung der großen Kunst auf ihre Erzeugnisse spüren. Ward kurze Zeit der Eindruck der großen Wandgemälde unter andern in einer auffällig großfigurigen Gefäßgruppe deutlich (vgl. z. B. die Horenvasen S. 352 Abb. 373, Klein, *Daphnion*, 52), so tritt gegen Ende des Jahrhunderts und in der Folgezeit ein Streben nach Zierlichkeit wie in den Gefäßformen so in den Darstellungen hervor. Terminandeutungen kommen erst schwächern, dann in reichem Maße zum

vgl. auch das dieser Zeit angehörige Votivrelief Mittl. *Ath. Inst.* 1880 Taf. 7.) Dagegen scheint man mit Farbauftrag gleichzeitig wieder sehr zurückhaltend geworden zu sein. Nur für eine bestimmte Art attischer Gefäße, für schlauke Kannenchen (*Amphoroi*), die für duftende Wohlgerüche bei der Bestattung bestimmt waren, blieb die bereits S. 857 besprochene Ueberzug des Thongrundes mit weißem Plattenthon im Gebrauch. Doch erst im 4. Jahrhundert begann

man wieder, die bunte Zeichnung auch in einzelnen Teilen mit bunter Farbe auszufüllen (In reichhaltiger Farbenausstattung; schöne Beispiele bei Bendlorf, Griech. u. röm. Vasenb., Taf. 14 u. 33, vgl. Fortwängler, Arch. Ztg. 1880 S. 134 ff.), doch auch jetzt nur zur Verdeutlichung und Belebung der Zeichnung ohne eigentliche Schattierung. Weiteres s. Vasenkunde. — Ein besonders anziehendes Beispiel erhalten wir in Abb. 949 (nach Bendlorf a. a. O. Taf. 26). In der Mitte sehen wir die schlauke Grabstele, mit einem Palmottenansatz, der ebenso wie die sorgfältige strengere Zeichnung auf ziemlich frühe Zeit, wohl den Anfang des 4. Jahrhunderts, weist. Vor dem Grabmal sitzt eine Frau, zu der ein junger Wanderer mit Reisemütze und Lanzen fragend herangetreten ist. Von links naht eine andre, um das Grab zu schmücken; auf ihrem flachen Korbe liegen Kränze, lange Blüten hängen herab. In der Sitzenden glaubt man hier und auf den vielen verwandten Darstellungen neuerdings die Verstorbene erkennen zu sollen (Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 180 ff.). Die ganze Anmut des Bildes bedarf keiner Hervorhebung. Doch mag auf die schöne Gruppierung, die ungemein geschickte Pinselführung bei Herstellung der Umrisslinien, die plastische Rundung, die den Figuren trotz des Mangels jedweder Schattierung verliehen ist, besonders hingewiesen werden. Welche Fortschritte mußte die große Kunst gemacht haben, wenn Handwerkerhände kurz nach 400 schon solche Zeichnung mit wenigen Strichen hinzuwerfen vermochten!

Das ist vor allem das Verdienst eines Zeuxis, eines Parrhasios! Zeuxis scheint der ältere zu sein, ein jüngerer Zeitgenosse Apollodors; Sokrates, mit dem er wiederholt zusammen genannt wird, vielleicht gleichalterig, wahrscheinlich etwas jünger. Seine Blütezeit wird in das letzte Viertel des 5. und in die ersten Olympiaden des 4. Jahrhunderts fallen, (Plinius' Ansatz (35, 61): Olymp. 95,4 (397) *infravit artem pictas ab hoc (Apollodoro) apertas* bezeichnet eher sein Ende. Seine Heimat war Herakleia; daß die unteritalische Stadt gemeint sei, läßt sich vermuten, nicht beweisen. Ein Himerios oder ein Theodor galten als seine Lehrer. Sicher stand er in Verbindung mit Unteritalien; seine Alkmene schenkte er den Agrigentnern, für Kroton malte er seine berühmte Helena, an deren Herstellung sich verschiedene Anekdoten knüpfen (Overbeck, Schriftqu. N. 1667 ff.); in Athen ist er jedenfalls lange Zeit und zwar schon frühzeitig gewesen. Schon in Aristophanes Acharnern (v. 991) wird sein rosenbekränzter Eros (vgl. S. 189 f.) erwähnt. Ein Aufenthalt in Ephesos ist nicht hinreichend verbürgt (Rhod. Mus. 38, 437 f.). Von allen hier und sonst genannten Gemählern fehlt uns jede Vorstellung, denn auch die versuchte Zurückführung eines pompejanischen Wandgemäldes (Arch. Ztg. 1863 Taf. 4) auf den *Hercules infans dra-*

conex stragulans Plin. 35, 62, vielleicht mit der zuvor genannten Alkmene identisch, wird von anderer Seite lebhaft bestritten (Arch. Ztg. 1878 S. 4 Anm. 10). Nur in einem Falle sind wir so glücklich, uns den Charakter einer Schöpfung des Zeuxis vergegenwärtigen zu können, da wir von der Hand eines so feinen Kunstkenners wie Lukian eine ausführliche Beschreibung von Zeuxis' Kentaurenfamilie besitzen. Eine Kentaurin nährt auf einer Wiese drei kleinen Jungen. Ihr Gemahl, der oberhalb der Gruppe mit halbem Leibe über einer Anhöhe sichtbar wird, schaut beherzt auf die Schenke nieder und hält in der erhobenen Rechten über seinem Haupt das Junges eines Löwen, um seinen Jungen einen kleinen Schreck einzujagen. Blümmel, Arch. Stud. zu Luc. 35 ff. hat recht, die vom Schriftsteller gerühmte Erfindungsgabe in Zeuxis' Werken (*del entommariv éna páro*) bei diesem Bilde hauptsächlich in der Bildung des Kentaurenweibes zu suchen. Eine Kentaurenfamilie war in der That etwas ganz Neues. Zeuxis' Kunst bestand nach Aristoteles darin, auch das Fremdartigste und Unnatürlichste (*ἀδόκιμα*) als glaubwürdig (*πίθανόν*) erscheinen zu lassen.

Nicht auf Zeuxis, sondern auf alexandrinische Zeit weist das Original des schönen Berliner Mosaiks aus der Villa des Hadrian zurück (Abb. 941, nach Mon. Inst. IV, 59), aber in der Auffassung steht es Zeuxis nicht eben fern und hat seine Schöpfung zur letzten Grundlage. Auch hier eine Familienszene aus dem Kentaurenleben, aber dem heidlichen Idyll tritt hier ein grauses Drama gegenüber. Wir sind in eine wilde Felslandschaft versetzt. In der Abwesenheit des Kentauren haben die wilden Raubtiere sein Weib überfallen und niedergelassen. Da sprengt er heran. Schon hat er voll Schmerz und Wut einen der Räuber zu Boden gestreckt, der nächste Felsblock soll den Tiger treffen, der blutdürstig von seinem Opfer nicht lassen will. Was der Ausgang sein wird, ob der Kentaure auch den letzten Fels besiegen oder das Schicksal seines Weibes teilen wird, der Künstler hat es uns überlassen, das zu erraten.

Über Zeuxis' Kunstcharakter müssen die gegebenen Andeutungen genügen; man kann noch beifügen, daß seine Tafelbilder sich auf wenige Gestalten und einzelne Situationen beschränkt zu haben scheinen. Eigenartige, materisch treffliche Durchbildung des Körperlichen bei ungewöhnlichen Stoffen, das wird sein Ruhm gewesen sein. Alle weiteren Vermutungen entbehren gesicherter Grundlage. Was von seiner Prachtliebe, seinem Künstlerstolz und seiner Eitelkeit erzählt wird, bedarf hier keiner Erklärung.

Sein großer Gemiss und Nebenbuhler, der ihm auch in dieser Hinsicht nichts nachgab, ist Parrhasios aus Ephesos. Er gehört der gleichen Zeit an, eine genauere Abgrenzung scheint unmöglich. Auch seine Thätigkeit werden wir uns vornehmlich in

Athen zu denken haben, daß er jedoch mit dem Königreich beschenkt sei, wird nirgends besungen. Wie Zenxis wird auch er Konstruiren gemocht haben — Ist doch Athen zur Zeit des peloponnesischen Krieges zu ruhigem, künstlerischem Schaffen gewiß nicht ein —, auf Rhodos und Samos befanden sich Werke seiner Hand. Gegen 20 Gemälde werden von ihm namhaft gemacht, theils Einzelfiguren, theils gemeinschaftlichen Charakters, theils mythologisch. Bei letzteren Stoffen stand er wahrscheinlich, wie vielleicht auch schon sein Vorgänger Apollodor, unter Euripheideschem Einfluß (Robert, Bild u. Lied 35), dahin gehört die Helling des Telephus, der Wahnsinn der Odysseus, Philoklet auf Lemnos (vgl. Ann. Inst. 1882 p. 286 f.). Über seine Darstellung des Stretes um die Waffen des Achill s. S. 287; über seinen Prometheus vgl. Mühlhölzer, Befreiung des Prom. 201. Auf Grund einer eindringenden Prüfung der erhaltenen Nachrichten (Overbeck, Schriftqu. N. 1692 ff., bes. N. 1724 ff.) glaubt Brunn im Gegensatz zu Zenxis, bei dem der malerische Gesichtspunkt überwiegt, Parthinos fürstete in Zeichnung und Modellierung durchgebildete Formbehandlung und zugleich scharfe Auffassung und feine Durchführung des Psychologischen in den Charakteren zuzuschreiben zu sollen. In Ausführung dieses Urtheils weist Mühlhölzer a. a. O. auf die aussehende Vorliebe des Künstlers für Schmerzensbilder hin und das wiederholt in seinen Gemälden, auch am Demos von Athen (Plin. 35, 69; vgl. Overbeck, Griech. Plast. II², 83) deutlich hervortretende Problem, an einer Figur widerstrebende Affekte stärkster Art zum Ausdruck zu bringen.

So hat die griechische Malerei am Anfang des 4. Jahrhunderts den bedeutungsvollsten und urthevollsten Teil ihrer Entwicklung bereits hinter sich. Der großartige Ernst Polygnotscher Kunst ist freilich geschwunden, dafür sind aber auch fast alle bisherigen Schranken der Technik durchbrochen. Die Malerei hat begonnen, sich ihrer eigenen Vorzüge bewußt zu werden und gelernt, mit ihren in ernster Arbeit erzwungenen Mitteln Herzerfreuendes, Formvollendetes zu schaffen. Die Zeit des Ringens mit den technischen Schwierigkeiten ist allmählich noch nicht vorüber, aber man hat jetzt die sichere Grundlage gefunden, auf der ungestört fortgebaut werden kann. Der Weg ist gebahnt, das Ziel liegt vor Augen; kein Wunder, wenn nun eine große Schaar ebenbürtiger Genossen auf dem Plan tritt, um mit einander, wenn auch in verschiedener Weise, um die Palme zu ringen. Es sind die Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles. Wie Phidias dem Polygnot, so folgen diese dem Zenxis und Parthinos. Wie könnten sie bei der nahen Verbindung beider Künste im Allertum unbeeinflusst geblieben sein? Einer der bedeutendsten Maler der hier anhebenden Reihe war Maler und Bildhauer zugleich.

Kurz sei zunächst des Timanthes gedacht, dem selbst Parthinos einmal unterlegen sein soll. Nicht sowohl seine hervorragende Kunstfertigkeit wird gerühmt, als sein *ingenium*, seine Erfindungsgabe. Nirgends scheint sie sich so glücklich bewährt zu haben, wie bei seinem gefeierten Bilde, der Opferung der Iphigenia (Overbeck, Schriftqu. N. 1724 ff.), wo die Steigerung des Schmerzensausdrucks in den Gesichtern der Beteiligten besonderen Eindruck hervorgebracht haben muß. Da der größte Schmerz nicht zum Ausdruck gebracht werden könnte, habe der Künstler, heißt es, dem unglücklichen Vater Agamemnon sein Haupt verstellen lassen. Gerade dieser Zug kehrt auf erhaltenen Darstellungen dieser Scene mehrfach wieder, wie sehr er auch sonst von einander abweichen, ihn dürfen wir daher auf die Erfindung des Timanthes zurückführen (vgl. S. 588¹ u. 754 f.; Wiener Vorlegebl. V Taf. 8—10). Über ein anderes Bild des Künstlers s. Robert, Bild u. Lied 35. Seine Heimat scheint Kythnos zu sein, doch wird er auch Sikyonier genannt; vielleicht liegt eine Verwechslung vor, vielleicht hat er wirklich in Sikyon gelebt. Dort war gewiß zu seiner Zeit eine namhafte Malerschule ins Leben getreten, die sich durch eine Reihe von Gliedern verfolgen läßt (vgl. C. Th. Michaelis, Arch. Ztg. 1875 S. 31 ff.). Sie vertrat bestimmte Prinzipien, die Meister machten ihre Lehrthätigkeit zur Haupteinahme und ließen sich den langjährigen Lehrkursus ihrer bezahlten Auf-Korrekturen scheint großes Gewicht gelegt zu sein, wissenschaftliches Studium, besonders das der Mathematik und Geometrie, ward gepflegt. Die Erinnerung an Polykletus drängt sich von selbst auf. Eupompós, der Begründer der Schule, stellt die sikyonische Malweise in ausdrücklichen Gegensatz zur attischen, sein größerer Nachfolger Pamphilos gewann solchen Einfluß, daß auf sein Verwenden der Zeichnungsmittel in den Knabenschulen eingeführt ward, daß selbst Apelles bei ihm seine Ausbildung vollendete. Es folgten Melanthios, dessen Malerschule in der Komposition Apelles nachahmte, und Panstas, der schon in die Zeit Alexanders hinaufreicht. Panstas muß ein hochbegabter, vielseitiger, Hartlickender Künstler gewesen sein, der dem Geschmack seiner Zeit entgegenzukommen wußte. Große Gemälde waren nicht seine Sache. Freilich war seine große Stieropferung berühmte, aber hauptsächlich wegen der kühnen Verkürzung des Silens und wegen Panstas' Kunst, mit der einem schwarzen Farbe körperhafte Gestalten aus der Ebene hervorzuklopfen. Eine Herstellung der beschriebenen Wandgemälde Polygnots in Thesphs mangelte ihm, wie Plin. 35, 123 sagt, *quod non suo genere vertisset*. Sein genus bildeten die kleinen Kabinettbilder. Hier muß er Hervorragendes geleistet und der Malerei neue Gebiete erschlossen haben. Dahin schienen



14) Kämpfer mit Löwen im Kampf. (Mondkult. 1724 S. 100)

vor allem Kinder scenen, wenn unter *pueri* das verstanden werden kann, und Blumengirlanden zugehörten (vgl. Goethes Gedicht „Der neue Pausias“). Knapplich heißt es von ihm auch (Plin. 35, 124) *primus lacrimaria pingere coepit*, Worte, die auch manchen vorangehenden Erörterungen wohl richtig von Hellbig, *Untersuch.* 123 dahin gefaßt sind: „Während bisher die Decken nur ornamentiert wurden, schmückte Pausias dieselben mit bildlichen Darstellungen, indem er die durch die Balken gebildeten Fächer (*lacrimaria*) mit kleinen Tafelbildern ausfüllte.“ Einzelne Stücke solcher flacher oder gewölbter Decken aus späterer Zeit (z. B. 184. d'Err. IV, 54 ff. und Mon. Inst. VI, 43 ff. 49 ff.) geben ein anschauliches Bild dieser Dekorationsweise. In demnach lebeyvolle, lebenswahre Ausführung im kleinen Maßstabe das Gepräge von Pausias' Kunst, so darf die glänzende Farbenwirkung nicht übersehen werden. Schon früher werden Enkanten genannt, Pamphilos rufe in dieser malerischen Malweise schon Bedeutsames geleistet haben (vgl. „Enkanten“ S. 481 f.), aber Pausias gilt erst als *primus in hac genere nobilis*, Lavier fühlt uns jedes Mittel, aus Bilder dieser Technik zu vergegenwärtigen. Klein, Euphron, 97 f. glaubte freilich, auf den besprochenen polychromen Schalen und Grabsteintafeln sei die Malerei auf völlig enkantischen Wege eingebracht, doch hat Müschhofer, *Mittl. Ath. Inst.* 1880 S. 189 das in Abrede gestellt. Und da auch an den Marmorreliefs des 4. Jahrhunderts, von denen noch die Rede sein wird, nichts auf die Technik des Glitzstifts hinweist, so werden wir uns mit unsern Nichtwissen vorerst bescheiden müssen. (Das neueste Werk über diese Frage: *Urs et Henry, L'encantique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, Paris 1884.)

Der sikyonischen Schule, deren Hauptmeister wir kennen gelernt haben, stellt sich eine andre etwa gleichzeitige Gruppe zur Seite, die Braun die Thebanisch-attische genannt hat. Vier Künstler ragen hervor: Aristoteles, sein Sohn Nikomachos, Euphranor und Nikias. Aristoteles von Theben ist nach den neuesten Forschungen (Oehmichen, *Plin. Stud.* 233 ff.) der Älteste der Reihe und von einem gleichnamigen, norderbährten Enkel zu scheiden. Seine und seines Sohnes Mitzezeit gehört in die kurze Glanzperiode Thebens, ein späteres Glanz der Schule scheinen nach dem raschen Niedergang von Thebens Macht sich nach Athen gewandt zu haben, der lathaler Euphranor hat viel für Athen gearbeitet, Nikias hatte dort seine Heimat.

Worin der entscheidende Unterschied dieser Schule von der sikyonischen lag, läßt sich mit unsern Mitteln nicht feststellen, doch fällt es auf, daß bei den Thebanern weniger von technischen Vortügen gesprochen wird, größere Kompositionen schienen bevorzugt,

auf Inhalt und Ausdruck mehr Wort gelegt zu sein. Das gilt jedenfalls von Aristoteles. Seine Thätigkeit scheint der Zeit nach an die des Zenxis anzuschließen und der des Pamphilos entsprechen zu haben. Die kurzen Erwähnungen seiner Gemälde haben zu vielen Erörterungen Anlaß gegeben. Außer einer figurenreichen Perserschlacht, die er sich teuer bezahlen ließ, hören wir von einer Scene aus der Erhebung einer Stadt, einer sterbenden Mutter, deren Sängling noch nach ihrer Brust verlangt. Ob die Darstellung einer Illupersals angelockte oder auf die Gruppe beschränkt war, läßt sich nicht entscheiden, sicher nahm diese Scene das Hauptinteresse in Anspruch. Eine *anagnomone propter fratris amoris* wird auf „die im Todeskampf hirschwindende“ Kankako gedeutet (vgl. zuletzt Kalkmann, *Arch. Ztg.* 1883 S. 41 f.), doch ist das Bild vielleicht, wie zweifellos die *Lemnian Epitaph*, ein Werk des Enkels (Oehmichen, *Plin. Stud.* 236). Hochgeschätzt war sein von Marmmus nach Rom geschaffter Dionysos, für den Attalos 100 Talente geboten haben soll. Die Verheißung der Phoinisse (35, 29) läßt uns im Zweifel, ob auf diesem Bilde auch Ariadne dargestellt war (so zuletzt Furtwängler und Kalkmann), oder ob ein ferneres Werk genannt ist, etwa eine *Agropyne* nach Wilhoy's Vorschlag, mit Beziehung auf Byblis (gebilligt von Hellbig, *Untersuch.* 173 Anm. 4), oder Artamenes, ein orientalisches Stoff, berühmte Fährnisse der Frau des Isaphernes für ihren Bruder (Ulrichs). Darzert werden wir mit Braun, *Allg. Künstlerlex.* 1878) II 253 sagen müssen: „Keiner der Versuche ist hinlänglich überzeugend, die Frage also als eine offene zu behandeln.“ Aristoteles' Kunstcharakter ist von Plin. 35, 96 mit den Worten gekennzeichnet: *in opibus primus animus parat et sensus hominis exprimit, quare eorum Graeci ethe, item perturbationes (meln), ein Urteil, das Braun, *Künstlergesch.* II, 174 ff. dahin erklärt, daß der Künstler das Gefühl und Gemütsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität verfaßt und dadurch vor allem auf das Gefühl des Betrachters gewirkt habe. — Von seinem Sohn Nikomachos (ca. 360–320, bestimmt n. n. O. 234 f.) läßt sich nur wenig berichten. Schon im Altertum (Vitruv III praef. 2) ward er zu den bedeutenden Männern gerechnet, welche nicht aus Mangel an Verdienst, sondern durch ungünstige Verhältnisse des gebührenden Nachruhms nicht teilhaftig geworden seien. Wie der sikyonische Meister Melanthis mit seinen Genossen und Schülern, arbeitete auch er für den Tyrannen Aristarchos (nach 359); wir hören von Götterbildern und mythologischen Darstellungen. Ein Raub der Persephone (S. 4184) und Tynhulden werden erwähnt; berühmt war seine Beschreibung schlafender Bacchantinnen durch Satyrn (vgl. *Arch. Ztg.* 1880 S. 150; Hellbig, *Untersuch.* 158 228 f.); zu seiner *Victoria quadrigam in sublime rapient**

v. Hellig u. u. Ö. 164 Ann. I. Im allgemeinen Schachtel, Nymphen, Weimar 1867

Als Schüler des Aristoteles wird auch Euphranor genannt, als Bildhauer (S. 516⁷) und Maler gleich berühmt, nach Plin 35, 128 *docilis ac laboriosus ante*

Grötter und am Theseus, welchem der Künstler dann gleichartigen Werke des Parrhasios gegenüber den Vorzug größser Kraft nachrühmt. Wie in diesem Bilde, so mag es auch in seinem großen Gemälde zu Eplausos, das den Wahnwitz des Odysseus dar-



147 To zwischen Hermes und Atros (Zu Seite 865.)

omnis et in quocunque genere excellens ac sibi aequalis. Seine Vielseitigkeit erhellt auch aus den wenigen Gemälden, von denen wir Kunde haben. In Athen befanden sich drei größere Bilder von ihm in einer Halle des Kerameikos (S. 163⁷), das glückliche Rettertroufen der Athener gegen die Thebaner vor der Schlacht bei Mantinea, Bilder der zwölf

Denkmäler d. 4ten. Alterthums

stellte, seinem berühmtesten Vorgänger bewußt entgegengesetzten sein. Über seine Kunstweise und seine Werke sind wir zu wenig unterrichtet, um sichere Urtheile fällen zu können. Es ist das um so mehr zu bedauern, da es gerade bei diesem Manne bezeichnend wäre, das Verhältnis seiner Gemälde zu seinen plastischen Werken zu kennen. Bemerkens-

wert ist, daß er den Proportionen seine Aufmerksamkeit zugewandt und sogar darüber geschrieben haben soll. Ob man ihn mit Overbeck, Griech. Plast. II, 39 genannt als Vorläufer des Lykips in dieser Hinsicht betrachten darf, läßt sich dahingestellt lassen. Locks Schlüßstein (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 185 ff.) lautet: „Als eigentliches Verdienst des Epikrator dürften wir wohl Frische und Kraftigkeit und eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch die er günstig auf die Erhaltung von Kunst und Geliebtheit eingewirkt haben mag, welche durch die Nachahmung Praxitelescher Weichheit ohne Praxiteleschen Geist in Gefahr sein mochte.“

Endlich Nikias von Athen. Mit ihm stehen wir schon vollständig in der Epoche Alexanders: Mag es auch, vielleicht im bewußtem Gegensatz zu Pausanias und seinen Schülern, den Blumen- und Vogel-darstellungen entgegengetreten sein und im Geist seiner Schule die Wahl bedeutsamer Stoffe als wesentliches Erkennzeichen echter Malerei bezeichnet haben; so kann doch auch er den Zeitgeist nicht verweigern. Seine Namen auf dem Löwen, vielleicht eine Verherrlichung der griechischen Kampftapferkeit, sein Hyakinthos, seine Frauengestalten, seine Thiermalerei weisen darauf hin. Von seiner Nympha Nekyia war schon oben S. 357 die Rede. Außer diesen meist kleinen und erhaltene Gemälden hat er jedoch auch einige größere mythologische Bilder gemalt. In einer Auffassung, wie sie dem Geschmacke der späteren Zeit zusagte. Mit Nikias beginnt die Reihe der Maler (zu den wenigen Ausnahmen aus früherer Zeit gehört Timanthes, s. oben S. 352), deren Kompositionen nachweisbar nachhaltigen Einfluß auf die Malerei und Plastik der folgenden Jahrhunderte gehabt haben. Von zweien seiner Werke, der Io und Andromeda, wird das jetzt wohl allgemein angenommen (Hollberg, Untersuch. 140 ff., Overbeck, Pompeji 595). Zwar wird niemand behaupten wollen, wir hätten in den späteren Werken auch nur annähernd genuine Wiederholungen der Originale vor uns. Immerhin ist es anzunehmen, wahrscheinlich, daß das schönste der Io-Bilder in großen und ganzen die Komposition des Nikias wiedergibt. Es ist das im Hause des Germanicus auf dem Palatin gemalte große Wandgemälde (Abb. 942, nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 36), das mitten in der reichen geschmackvollen Wanddekoration (in Farlap Mon. Inst. XI, 22, Ann. 1888 p. 106 ff.) einen prächtigen Eindruck macht. Die Anordnung zeigt auffallende Einfachheit. Wir sehen drei Figuren von einem landschaftlich geschlossenen, mit den einfachsten Mitteln hergestellten Hintergrund sich abheben. Auf einem Felsstück vor einem Pfeiler, der die Bildsäule einer Göttin, wohl der Hera, trägt, sitzt die unglückliche Io, den Blick starr aufwärts gerichtet. Rechts Argos, der Wächter, mit Lanze

und Schwert, die Augen unverwandt auf seine Schutz-befohlene Infantin, um keine ihrer Bewegungen sich entgehen zu lassen. So merkt er nicht die Gefahr, die ihm droht. Denn links, von behinder umgeben, steht, teilweise noch vom Felsen verdeckt, ihr Befreier, Zeus' Bote, Hermes, der schülerhaft gleichgültig den Caduceus zwischen den Fingern spielen läßt, dabei jedoch, wie aus der Richtung und dem Ausdruck seines Blickes zu schließen, aufmerksam die Situation prüft. Heilig! Denken wir uns das Bild von der Hand eines großen Künstlers ausgeführt, der mit solcher Hingebung arbeitete, daß er über dem Malen Bad und Frühstück vergaß, denken wir uns ferner, daß an dem Original, wie es von Nikias Bildern gerühmt wird, alle Formen, selbst in den Schattierungen, in plastischer Rundung hervortraten, so werden wir uns von der Kunst des Meisters eine hohe Vorstellung machen dürfen. Sein feines Taktgefühl in der Anordnung und Farbgebung erhält ein stilles Zeugnis durch die Werkschätzung des Praxiteles, denn diejenigen seiner Werke schätzte er am höchsten, deren Bemalung von Nikias Hand ausgeführt war (s. Polychronos). Interessant ist endlich, daß Paus. VII, 22, 6 von einem marmornen Grabmal berichtet, dessen beachtenswerte Gemälde von Nikias herührten, das erste Mal, daß uns überhaupt von einem großen Maler bezeugt ist, wie sein Kunstgenosse Praxiteles mit den Bildhauern das erste Grabmal schuf (Paus. II, 2, 3). Mitt. Ath. Inst. 1826 S. 189.

Wir erinnern uns der Malerei der Lykessende und ihrer Verwandten, die zu den ältesten Zeugnissen griechischer Malkunst gehörten. Verschiedene Umstände mochten mitgewirkt haben, um diesen früh-schmuck im 5. Jahrhundert zur Seltenheit zu machen. Nicht zum wenigsten vermutlich der große Zug der monumentalen Kunst, die alle künstlerischen Kräfte in den Dienst des Ganzen stellte. Erst gegen Ende des Jahrhunderts findet sich die Kunst, hauptsächlich aber das unter dem Einfluß der großen Kunst herangebildete Handwerk, willig dem Bedürfnisse der Einzelnen gerecht zu werden. Malerische Ausstattung der Wohnungen wird damals noch zu den Ausnahmen gehört haben, der neue Erwerb jener Zeit, das Tafelbild, konnte seiner Kostbarkeit wegen zunächst wenigstens in Bürgerhäusern nicht Eingang finden. Reicher Schmuck wird dagegen den Grabstätten zu teil; wie im 6. Jahrhundert, so reichen sich auch jetzt wieder Bildhauer und Maler die Hand, um vereint ihr Bestes zu leisten. Der hübschste Grabkythos ist schon gedacht, hier handelt es sich um das hübsche Denkmal (vgl. S. 605 ff.). Die schönen Reliefs des Grabsteins der Hegeso (Arch. Ztg. 1871 Taf. 43), der marmornen Grabvasen der Eukleia (S. 390 Abb. 416) oder Myrrhine (Mitt. Ath. Inst. 1879 S. 183), konnten wir uns ebenso gut als Gemälde

denken. Reiche Bemalung ist für diese Reliefs überhaupt notwendige Voraussetzung, landschaftliche Zuthaten, Bäume z. B., waren möglicherweise stets nur gemalt. Vollständige Grabmalereien aus dem 4. Jahrhundert sind natürlich nur in geringer Zahl erhalten; die Aufzählung bei Mühlhofer, Mittl. Ath. Inst. 1880

der Eierstab und die reiche Vergoldung. Welcher Unterschied zwischen dieser Palmette und der ersten Krönung der anderthalb Jahrhunderte älteren Grabstele des Theron? Auf Abb. 944 (nach Mittl. Ath. Inst. 1880 Taf. 6) sehen wir das Hauptbild, auf Abb. 945 die ganze Form eines der besterhaltenen gemalten

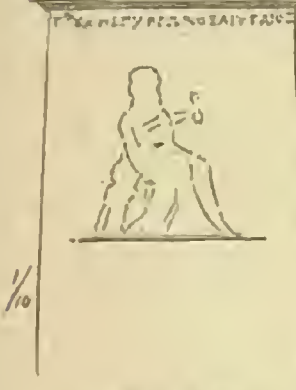


944 Gemalte auf einem Umbochen von Marmor, in verblassten Farben.

S. 189 ff., Nachträge von Gurlitt, Festschr. f. Curtius 189 ff. Dem hübschen oberen Abschluss einer Grabstele des 4. Jahrhunderts zeigt Abb. 943 auf Taf. XIX (nach Stackelberg, Grab d. Hell Taf. 6). Auf diese Zeit weisen die geteilten aufsteigenden Spitzblätter der Palmette, die kroschen Akanthosblätter an der Basis, die seitwärts streckenden Ranken ebenso deutlich wie

Grabstele. Die Inschrift Τόκκη, Πόρφυρος Ἀφύτης belehrt uns, daß wir einen Makedonier aus Aphyte vor uns haben. In der gesenkten Rechten trägt er ein Weingefäß, die Linke hält ein rundes Ölfläschchen. Alles andre ist fraglich: die Farben selbst sind verschwunden, nur von der Palmette läßt sich erkennen, daß sie sich wahrscheinlich rot vom

blauen Grunde ähnlich. Ihre Verwandtschaft mit den eben besprochenen leuchtet uns, auch hier sollte ein gemalter Eierstab nicht. Milchhöfer weist ausdrücklich darauf hin, daß bei dieser und den übrigen Marmormalereien des 4. Jahrhunderts im Gegensatz zu den archaischen Marmoreichnungen der Übergang zum eigentlichen koloristischen Prinzip deutlich erkennbar sei. Die Figuren sind nicht mehr eingezeichnet und ausgespart, sondern mit Deckfarben, selbst weiß, auf den natürlichen Marmorgrund gemalt. Auch die Form der Darstellung verdient Beachtung. Denken wir an die lebensgroß aufgerichteten, stoffvoll in den ganzen Raum hineinkomponierten Einzelfiguren der archaischen Grabmalerei, so muß uns der kleine Maßstab dieser jüngeren Gestalt auffallen.



115 (zu Seite 427)

Der Umschwung zu gunsten der kleineren Tafelbilder, der Geschmacksanforder Bewegung und Gruppenabbildung, welcher eine nicht seitliche Raumentwicklung bedingte, ist infolgedessen geworden.

Unsere Betrachtung hat uns schon in und über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinausgeführt. Wir stehen bereits in der Zeit des Apelles. Und doch erlaubt es unmöglich, ihn ohne weiteres hier anzuschließen. So sehr bezeichnet er auch den Urtell des Alter-

tums den Gipfelpunkt griechischer Malerei, mit solchem Eifer und solchem Erfolge hat er sich das vor ihm Erreichte angeeignet, zusammengefaßt und selbständig verarbeitet, daß wir, bevor wir von ihm reden, noch einen Augenblick Halt machen müssen, um auf den Weg zurückzuschauen, den die Malerei bis hierher zurückgelegt hat.

Polygnot und Pausias, welche Gegensätze! Zunächst in technischer Beziehung. Dort großer Wandgemälde ohne geschlossenen Hintergrund mit wenigen einfachen Farben und schwachen Versuchen malerischer Schattengabe und Lichtwirkung. Hier meist Bilder kleinsten Maßstabes mit wenigen Figuren, aber dafür kunstvollster Ausführung im einzelnen. Der Pinsel bewegt sich mit völliger Freiheit. Die Gewandung schmiegt sich ihrem Stoffe entsprechend

in natürlicher Weise dem Körper an, den Proportionen wird besondere Beachtung geschenkt, Kühne Verkürzungen werden gewagt, die Gestalten haben körperliche Rundung erhalten, die Farbbeziehung ist reich und naturgemäß, man weiß sinnlich reizende Wirkungen zu erzielen, man sucht die Leuchtkraft der Farben zu heben und ist auf möglichst Steigerung der Illusion bedacht. Wie weit es schon gelungen war, der Luft und Linienperspektive gerecht zu werden, läßt sich mit unsern Mitteln nicht entscheiden. Jedenfalls war seit Agatharch und Apollodor diese Hauptbedingung malerischer Wirkung klar ins Auge gefaßt, und bei dem Eifer, mit dem die Folgezeit, und besonders die elkyonische Schule, die mathematischen Gesetze zu ergründen und zu verwenden suchte, wäre es wunderbar, wenn man nicht wenigstens eine sichere Grundlage gewonnen hätte. Und nun Inhalt und Auffassung der Gemälde.

Nur wenn man sich der Grundverschiedenheit der politischen und sozialen Verhältnisse um 450 und 350 v. Chr. bewußt ist, kann man den ungeheuren Umschwung auf dem Gebiete der Kunst verstehen. An Stelle der politischen Größe ist materieller Wohlstand der Einzelnen getreten. Die Malerei steht jetzt in keinem Verhältnisse mehr zum Staat, nur selten hören wir von Bildern für öffentliche Gebäude, die Pflege der Kunst ruht in den Händen der Privatleute. Natürlich muß sich die Kunst dieser Sachlage anpassen, sie verliert ihren monumentalen Charakter, die Gemälde werden kleiner, aber dafür zierlicher und ihre Ausführung kunstvoller. Religiöse Stoffe sind ganz in den Hintergrund getreten, mythische werden nur um künstlerischer Motive willen beibehalten oder weil sie dem Zeitgeschmack entsprechen. Darstellungen aus dem Privatleben, besonders Frauen und Kinder Szenen, werden beliebt. Dazu treten bald Stoffe untergeordneter Art, bei denen nur die meisterhafte Ausführung den Mangel an geistigem Gehalte ersetzen konnte. Eros und Alkibiades. Man vernachlässigt die gesunde, kräftige, wenn auch derbere Art des 5. Jahrhunderts. Jetzt herrscht feineres Empfinden, aber auch nervöse Reizbarkeit und Mangel an sittlicher Kraft. Gefühl und Sinnlichkeit, sagt Brunn, erhalten die Herrschaft über Willen und Geist. Die ganze Fülle des Gemütslebens wird aufgeschlossen, Stimmungen und Leidenschaft werden zur Darstellung gebracht, man beginnt, sich in psychologische Probleme zu vertiefen.

In solcher Zeit, auf solcher Grundlage erwächst die künstlerische Eigenart des Apelles (vgl. bes. Wasmann, Apelles, Leipzig 1870; Blümner, Flocksch. Jahrb. 1870 S. 603 ff., Bamm, Allg. Künstlerlex. II [1878], 164 ff., Overbeck, Schriftst. N. 1827 ff.).

Apelles (nach Plin. Olymp. 112 = 332) aus Kleinasien, vermutlich Kolophon, gebürtig, erhielt seine erste Ausbildung in Ephesos als Schüler eines sonst

unbekannten Ephoros. Schon ein bewunderter Künstler, sagt Plutarch, suchte er Sikyon auf, mehr um um Ruhme, als um Unterricht der dortigen Meister teilzunehmen. Mit Eifer widmete er sich dem Studium. Die strenge theoretische Schulung unter Pamphilos neben Melanthios und Asklepiodoros sollte ihm die technischen Vordränge der sikyonischen Malweise zu eigen machen. König Philipp berief ihn nach Peitha, er ward der erste Hofmaler, in Alexander fand er wie Lysipp, mit dem ihn so vieles verbindet, seinen aufrichtigsten Bewunderer und Freund. Vielleicht ward Alexanders Aufbruch nach Asien für ihn die Veranlassung, wieder in sein Heimatland zurückzukehren. Wir hören vom gelegentlichen Aufenthalt in Rhodes bei Protogenes, in Alexandria am Hofe des Ptolemäus, alles übrige ist zweifelhaft, eine Nachricht läßt vermuten, daß er zuletzt auf Kos gelebt hat. Bei seiner hervorragenden Stellung ist es natürlich, daß sich gerade an seinen Namen besonders viele Anekdoten geknüpft haben, manche sprachwörtlichen Redensarten, wie *numquam de tabula, nullus dies sine linea, ne autor supra capitulum* werden auf ihn zurückgeführt. Aus allen Nachrichten ergibt sich ziemlich übereinstimmend das Bild eines Mannes, welcher im Bewußtsein der hohen Stellung, die er einnahm, doch ohne Hochmut gerechte Kritik annahm, der Annäherung entgegentritt und fremdes Verdienst, wenn auch in bestimmter Begrenzung, doch ohne Rückhalt anerkant. (Brunn). Seine Werke selbst, und damit jede Möglichkeit einer wirklichen Einsicht in seine Kunst, sind uns unwiederbringlich verloren; wir sind genötigt, uns an die zufällig überlieferten Angaben und Urteile des späteren Altertums zu halten. Auf den Versuch einer chronologischen Anordnung seiner Werke muß verzichtet werden. Zwei Gemälde, in denen sich seine Kunst am reinsten geoffenbart zu haben scheint, seien vorangestellt; Artemis und Aphrodite. *Diana sacrificium virginum choro* sagt Plin. 35, 36. Dithyos schöne Vermutung (Rhein. Mus. 25, 321) hat allseitige Billigung gefunden, daß *sacrificantium* eine falsche Übersetzung von *θεοσώων* sei, der »Schwärmenden«, daß also Apelles Artemis im Kreise der sie um schwärmenden Nymphen dargestellt habe. Brunn erinnert an Domenichinos Bild in der Sammlung Borghese. Es liegt auf der Hand, daß von einem religiösen Bilde nicht wohl die Rede sein kann; die anmutigen Mädchen gestalten, in mannigfaltiger reizvoller Bewegung, die schöne Grupplung, vielleicht auch die glücklich gewählte Scene werden den Hauptreiz des Gemäldes gebildet haben. Ähnliches gilt von seiner berühmten Aphrodite Anadyomene (vgl. S. 91). Seit Bunsen's Darlegung (Mitt. Ath. Inst. 1876 S. 50 ff.; vgl. Compt. Rendu 1870/71 S. 71 ff.) scheint allgemein anerkannt zu sein, daß wir uns die Göttin nicht etwa halbbedeckt am Strande

stehend zu denken haben, sondern wie sie, die Schaumgeborene, mit dem Oberkörper aus dem Fluten auftaucht. Das Wasser verdeckte den Rest des Körpers, ließ ihn jedoch durchschimmern, mit den Händen drückte sie den Schaum aus dem Haaren. Augustus ließ das Bild von Kos nach Rom in den Casartempel schaffen und verleihe dem Koern als Entschädigung 100 Talente an ihren Abgaben. Da die untere Hälfte gelitten hatte, ward es von Nero entfernt und durch eine Kopie ersetzt; endlich hören wir noch von einer Ausbesserung des Gemäldes unter Vespasian. Enkolpius (Petr. Sat. 83) spricht bezeugt von *Apellis quam Graeci πορύκτωρον ἀπέλλαν*, der Einschenkigen. Die Änderung in *πορύκτωρον* »einäugig« mit Beziehung auf Apelles' Porträt des einäugigen Antigonos ist mit Recht zurückgewiesen. Wilamowitz hält das Bild für eine dichterische Fiktion, Brunn glaubt, mit den Worten sei die zweite unvollendet gebliebene Aphrodite des Apelles gemeint, Stodnicka (Vermutungen z. griech. Künstlergesch. 37 ff.) bringt neue Gründe für die alte Annahme, daß die Bezeichnung der schwachhaft gewordenen Anadyomene selbst gelte; Männer endlich (Arch. Ztg. 1884 S. 138) schlägt *πορύκτωρον* vor und möchte in dem Gemälde das Vorbild für den statuarisch wohlbekannten Typus der sandlenbüßenden Aphrodite erblicken. — Von anderen dieser Reihe vielleicht beizuzählenden Gemälden, einer Charis, einer sitzenden Tyche, einem Herakles fehlt uns jede genauere Kunde.

Weitans die Mehrzahl der sonst erwähnten Bilder des Apelles waren Porträts. Seit der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts läßt sich überall das Streben nach möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit erkennen. Es ist hieraus wahrscheinlich, daß auch in der naturalistischen Darstellung bestimmter Personen die Malerei der Plastik den Weg gewiesen hat. Ob des Pamphilos *cognatio* als Familienporträt zu fassen ist, steht freilich dahin, aber bekannt ist uns berühmte Leistung seiner Schüler, bei der auch Apelles beteiligt war, *ἀνακτορική των πατρῶν & Ἀπολλοῦ* (Overbeck, Schriftta. N. 1759), und bei allem, was wir über die sikyonische Malerschule wissen, scheint es wohl glaublich, daß sie gerade diesem Kunstzweige besondere Beachtung geschenkt hat. Allen Porträts des Apelles vorn stehen natürlich die des Alexander (Plin. 35, 93. *Alexandrum et Philippum quotiens pinxit enumerare supererogatum est*); bald erscheint der König zu Pferd, bald triumphierend auf seinem Streitwagen, hinter ihm die Gestalt des Krieges mit gebundenen Händen, bald im Verein mit den Dioskuren und der Siegesgöttin (vgl. S. 451), oder mit dem Blitz auf der vorgestreckten Rechten. Leider können wir uns von keinem dieser hochgeachteten Bilder eine auch nur annähernde Vorstellung machen. Dann was helfen uns Angaben über die stammeswerte

Naturwahrheit des Streikens oder über das scheinbare Hervortreten des Blitzes aus dem Gemälde? Ein Zug der Zeit ist jedenfalls die in Apelles' Werken sich demüthig kundgebende Neigung zu Personifikation und Allegorie (vgl. Robert, Bild u. Lied 26). Es scheint natürlich, daß eine so kritisch ausgelegte Zeit nicht immer zu nativen und unumkullanten poetischen Schöpfen gestimmt ist, daß sie vielmehr der schaffenden Phantasia blawellen die Reflexion benahicht oder gar jene durch diese zu ersetzen trachtet. (Helbig: Das gilt auch von Apelles. Er malte Dinge, die unmaltbar schienen, wie Dunner und Blitz. Die Meinungen sind noch geteilt, ob wir nach Plin. 35, 96 aus dieser Naturkräfte durch weibliche Gestalten personifiziert vorzustellen haben (so zuletzt Wörmann bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 69), oder ob Apelles die atmosphärischen Erscheinungen des Gewitters selbst malerisch behandelt hat (Hörmann a. a. O. S. 811, Helbig, Unters. 210). Eine ausgeführte und gelistreiche Allegorie tritt uns endlich in dem Gemälde der Verleumdung entgegen, das in Alexandria entstanden sein soll. An seiner Existenz zu zweifeln berechtigt nichts. Die Beschreibung des Bildes von Lankau hat im 16. und 17. Jahrhundert eine Reihe von Künstlern (so Dörer mit Holzschnitt) zu Nachbildungen veranlaßt. Mag auch die Mahnung nicht unberechtigt sein, die verschiedensten Kunstgattungen auseinanderzuhalten (Curtius, Arch. Ztg. 1875 S. 2), so läßt sich doch der gemeinsame Boden nicht verkommen, auf dem gleichzeitig dieses Bild und der Kairos der Lykyppe erwachsen sind.

Lykyppe und Apelles werden wir doch überall an ihren Zusammengehörigkeit erinnert. Beide haben das äußerste Maß technischer Könnens erreicht. Sie empfinden schwerlich eine Schranke der Form, die sie sich nicht selbst auferlegten; alles fügte sich willig ihrer formenden Hand. (Kölnig). Apelles war Temperamaler, die affektivere Enkankstik scheint ihm nicht zugelegt zu haben. Aber auch mit seiner einfachen Technik und seinem verhältnismäßig einfachen Farbmateriale muß er Großes erreicht haben. Zu einer ungewöhnlichen Feinheit der Zeichnung trat, als seine Normung ein dunkler durch nichtiger Lack- oder Firnisüberzug des fertigen Bildes, wodurch Vermittelung der Übergänge, Abdampfen der scharfen, Klarheit des Hellhinkels, höchste Harmonie der Licht und Schattenerwirkung erzielt wurde. Nirgends begegnen uns in seinen Werken stärker gestalter tragische Affekte, nirgends lebhaft dramatische Bewegung, nirgends ein Kampffühl, wie sehr auch die Siege Alexanders dazu hätten auffordern müssen. Aber trotzdem nichts Kleinliches und Geistesartiges, kein Zug von Eleganz und Zierlichkeit, von Haschen nach oberflächlichem Effekt. Apelles bildete das Höchste in seiner Kunst durch die Charis. Seine Kunst, sagt Brunn, wurde wieder Ideal in

dem Sinne, daß sie der natürlichen Erscheinung ihre ideale Bedeutung durch den Zauber der Schönheit verlieh und sie in der Fülle und Vollendung ihres künstlerischen unterischen Daseins zeigte. Das ist die voll Holheit und Ernst gepaarte Charis, welche nicht nur in der Darstellung alles Stofflichen und alle Not und Arbeit tigt, sondern, indem sie den Schein der Natur bis zur Täuschung treibt und durch eine Zaubermacht der Schönheit verkärt, aus sogar die Forderungen eines bedeutendsten idealen Gehaltes hat vergessen läßt.

Eine große Zahl ausgezeichneter Künstler war gleichzeitig mit Apelles thätig, so daß nach jeder Richtung hin die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts als der Höhepunkt griechischer Malerei betrachtet werden kann. Von dem Sikynier Pankas und dem Athener Nikias war schon in anderem Zusammenhang die Rede, die anderen namhaftesten Meister gehören wie Apelles dem Osten an, ein klares Zeugnis, von wie großem Einfluß die Verlegung des politischen Schwerpunktes vom griechischen Festlande nach dem Osten auch für die Kunst wurde, die jetzt mehr und mehr in Abhängigkeit von den Fürstenthümern geriet.

Dem Apelles an Bedeutung am nächsten schließt Protogenes an. Seine Heimat war Karos an der karischen Küste, sein Wohnsitz Rhodos. Er war vielleicht Autodidakt, soll lange Jahre durch Schiffbauern sein Brot verdient haben und erst durch Apelles' Wertschätzung zu allgemeiner Anerkennung gelangt sein. Bei der Belagerung von Rhodos (304), half er, tatso der Meister im Vertrauen auf seine Kunst unbesirrt fortgearbeitet, um sein berühmtestes Bild, den Lykyppe, zu schauen, hatte Demetrios die Stadt nicht angetroffen. Auch sonst wird vom Ruhme dieses Gemäldes, das einem Stammesheros von Rhodos darstellte, nicht selten gesprochen, Protogenes soll sieben, je oft Jahre daran gearbeitet haben, Apelles bei seinem Anblick vor Stürmen sprachlos geworden sein. Leider wissen wir trotz dieser Lobeshymnen von dem gefürhten Bilde, das später in den Friedens Tempel zu Rom geweiht wurde, nichts Genaues; selbst, ob es mit mehreren andern Gemälden des Künstlers, z. B. der Kyklops und dem Hepheimos, etwa einen größeren Cyklus bildete (Brunn, Künstlergesch. II, 238), bleibt dahingestellt. Einem verwandten Gebiete gehört ausnehmend sein Bild des Parisos and der Haimonias in Athen an, vermutlich Personifikationen der beiden gleichnamigen Staatsschiffe. Hatte Apelles den Alexander mit dem Bilde des Zeus ausgestattet, so verurtheilte Protogenes ihn als neuen Dionysos mit seinem Unterfeldherrn Pan; unter seinen übrigen Porträts wird die Mutter des Aristoteles genannt. Auf seinen annehmenden Satyr mit Flöten in der Hand geht vielleicht ein später belächeltes satyrisches Werk zurück (Müller-Wieseler II, 460).

In seinen Stoffen und in der Auffassung wird er dem Apelles nicht allzu fern gestanden haben; ihm war es h"ut erst mit seiner Kunst; fehlte ihm das Ingenium und die *gratia* seines reicher begabten Genossen, so mu"te er ihm in sorgf"altigster k"nstlerischer Durchbildung des Einzelnen mindestens ebenb"rtig gewesen sein. Es scheint, als h"tten sich wenigstens "nigen seiner Bilder durch fast erschreckende Naturwahrheit ausgezeichnet, m"glich, da" Protogenes hier zum ersten Mal die Grenze des k"nstlerisch Zul"ssigen streifte.

Wird Protogenes gro"e, fast "bertriebene Sorgf"alt nachger"hmt, so wird Antiphilos, der Apelles am Hofe des Ptolem"os nicht allzu freundlich begegnet sein mu"t, *facillitate proceduntibus* genannt. Die Nachrichten "ber seine Bilder lassen auf gro"e Viels"tigkeit schlie"en. Temperagem"lde wechseln mit enkaustischen Bildern, die Stoffe sind von der verschiedensten Art. Seine mythologischen Darstellungen, Gem"lde mit lebendiger Aktion, in sehr ausgef"hrter Szenenkomposition (Brunn), scheinen auf die sp"tere Kunst, vielleicht sogar auf die mittelaltliche Vasenmalerei (vgl. die Dirkevasse S. 456 Abb. 502), gro"en Einflu" ge"t zu haben. Daz" geh"rt sein Hesios (vgl. S. 664 f.; Helbig, *Untersuch.* 158 f.) und seine Europa (S. 618 f.; Helbig, *Untersuch.* 225 ff.). — Ihm anersiehenden Satyr des Protogenes gesellt sich hier ein wahrscheinlich tanzender Genosse *eum pelle pantherina quem eporepionem appellavit*, dessen Typus uns ebenfalls in statuarischer Nachbildung erhalten sein wird (z. B. Overbeck, *Pompeji* 451 Fig. 288a; vgl. Furtw"ngler, *Satyr aus Pergamon* 16 f.) — Auch Antiphilos malte den Alexander, einmal als Knaben, skizziert neben seinem Vater in Begleitung der Athene. Daz" treten Bilder, deren Stoffe f"r die hellenistische Zeit besonders charakteristisch sind: ein feueraubl"tzender Knabe, an dem seine Meisterschaft in der Behandlung der Lichtreflexe gef"hrt ward, eine Karikatur, von der eine ganze Gattung ihren Namen erhielt, und bei der Wollherstellung besch"ftigte Frauen. Sie waren gewi" auf enkaustischem Wege hergestellt und die wirkungsvolle, gl"nzende Ausf"hrung ihr Hauptverdienst. Wir erinnern uns an Pansias' Blumenst"cke. Pansias und Antiphilos sind, so weit wir urteilen k"nnen, die Begr"nder der Kleinmalerei, als deren bedeutendster Vertreter Peiraios (zum Namen z. Helbig, *Untersuch.* 368 f.) im Altertum galt. Barthelme und Schmucktorbuden, Eseln, E"ewerk und kn"stliches war seine Spezialit"t. Diese Rhysographie wurde zwar als Rhyparographie, Schmutzmalerei, verh"ut, nichtadestoweniger ihre Erzeugnisse teuer bezahlt. Die erhaltenen campanischen Wandbilder zeigen solche Darstellungen verh"ltnism"ig selten, nat"rlich, da in der Ausf"hrung ihr Hauptpreis lag, konnte die dekorative Freskomalerei der Kaiserzeit nicht viel mit ihnen anfangen (Helbig, *Untersuch.*

328 f.). Immerhin k"nnen die Abbildungen in den *Album d. arch. Gesellsch. d. Wissensch.* 1908 Taf. I—VI und bei Overbeck, *Pompeji* 300 u. 302 eine allgemeine Vorstellung von derartigen Bildern geben, wenn unter ihnen auch nur wenige, wie die unter »Polychronale« abgebildete Werkstatt einer Malerin, auf direkte hellenistische Anregungen hinweisen m"gen. Vgl. das schreitende M"delien S. 355 Abb. 317, das Schreitger"t Abb. 318 und den viel ruhoren B"ckerladen S. 246 Abb. 225.

Sind wir so durch Antiphilos auf ein Gebiet gef"hrt, das uns lebhaft an die holl"ndische Kleinmalerei erinnert, so weist uns Aetion auf eine grundverschiedene, aber f"r die hellenistische Zeit ebenso charakteristische Richtung hin. Seine Heimat ist unbekannt, man h"lt ihn f"r einen Ionier, viel leicht ist er etwas "lter als die letztgenannten K"nstler (Plin. 35, 78 setzt ihn, der auch als Bildhauer einen Namen hatte, in Olymp 107 (352). Alexander ward auch von ihm verh"rlicht, aber in besonderer Weise, er malte seine Hochzeit mit der Rhoxane (325). Bei der D"rftigkeit der Angaben "ber seine "brigen Bilder — ein Dionysos, eine *tragedia et comedia*, eine Semiramis werden erw"hnt — w"rden wir von seiner Kunst nichts wissen, h"tte uns nicht Lukian (Herosd. u. Aetion 5) eine genaue Beschreibung dieses h"rlichen Gem"ldes hinterlassen. Rhoxane sitzt sch"nhaft auf dem br"utlichen Lager, w"hrend ein Ero" ihr die Sandalen vom Fu"e "st, hebt ein anderer den Schleier von ihrer Gestalt, um ihre Sch"nheit dem Alexander zu zeigen, den ein dritter eifrig am Mantel n"her zieht. Andre Eroten spielen mit den Waffen des K"nigs, zwei tragen seine schwere Lanze, zwei f"hren einen dritten auf seinem Schilde, einer ist in den Harnisch gekrochen, um die andern zu erschrecken. Bekanntlich hat Sordana sein sch"nes Wandgem"lde in der Villa Farnesina zu Rom nach dieser Beschreibung geschaffen. Interessant ist an Aetions Bild die Vermischung des Mythologischen mit der Wirklichkeit zu poetisch-allegorischen Zwecken und die halb l"ndelnde Auffassung der Eroten (Brunn). Diese spielenden Eroten treten uns von nun an auf allen Gebieten der Kunst "berall entgegen. Wie hier mit den Waffen besch"ftigt z. B. S. 623 Abb. 696 (vgl. das pompejanische Bild Art. »Omphale«), musizierend S. 557 Abb. 597, G"rl"nden windend, als Handwerker, in allen denkbaren menschlichen Verrichtungen (vgl. Overbeck, *Pompeji* 582 f.), und mehr allegorisch z. B. in den reizenden Bildern vom Erotenverh"r S. 508 Abb. 545 und Erotennezt (Woltmann, *Gesch. d. Malerei* I, 126), vgl. oben S. 600 ff.).

Zugleich enth"lt die Hochzeit der Rhoxane in der Enth"llung der wei"lichen Gestalt ein Motiv, das wir in den sp"teren Wandbildern unendlich oft wiederfinden, z. B. bei der Auf"indung der Ariadne



Das sogenannte Alkibiades-Hochzeit

oder bei dem Beschelehen von Bacchantinnen durch Satyrn (Heflig, *Untersuch.* 242-252). So lernen wir durch dieses Gemälde des Aetna eine sinnlich-sentimentale Richtung kennen, die zu der einerseits dramatisch-pathetischen, andererseits derb realistischen des Antiphilox einen scharfen Gegensatz bildet. Beide Richtungen aber entsprechen in gleicher Weise dem Geschmack der Folgezeit.

An Aetna's Hochzeitsbild wird sich am passendsten eins der ältesten und bekanntesten unter den erhaltenen Gemälden anschließen lassen, die sog. Alcibiadesische Hochzeit im Vatican (Abb. 946, nach Woltmann, *Gesch. d. Malerei* I, 112). Ist das Bild auch erst in der Kaiserzeit in Rom gefertigt, so geht es doch unverkennbar auf die hellenistische Zeit zurück (vgl. die Besprechung oben S. 696). Unser Exemplar ist in der Komposition zwar nicht malerisch, aber geschmackvoll. Es zeigt auch viele schöne Einzelmotive, eine milde harmonische Färbung und ist von jenem Hauche ernster stiller Anmut anweht, den man nur in der Antike findet. Aber die malerische Technik ist unbedeutend; über die handwerksmäßig dekorative Flüchtigkeit fast aller, von Stubenmalern hergestellter, erhaltenen ähnlicher Werke erhebt es sich keineswegs. (Woltmann). Auffällt, neben dem überaus einfachen Hintergrund, das augenscheinliche Zerfallen der Darstellung in drei Gruppen, die vermutlich nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich getrennten Vorgängen entsprechen. Ähnliches ward auch von den Odysseelandschaften S. 657 bemerkt. Von dem letzten hervorragenden Künstler der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts Thoon von Samos — seine Zeit wird durch Bilder des Demetrios Poliorketes und der *Leontien Epicuri* bestimmt — wird es ausdrücklich bezeugt, daß er *bellum Iliacum pluribus tabulis* gemalt hatte und wahrscheinlich ebenso die Schicksale des Orest. Es war das seine bedeutsame, für die ganze Folgezeit maßgebende Neuerung. Der Maler zerlegt sich das Gedicht oder den Mythos in eine beliebige Anzahl von Szenen, und daraus ergibt sich die Anzahl der Bilder. Beudorff hatte schon Ann. Inst. 1865 p. 239 ff. die Orestes-sarkophage auf Thoon's Bilder zurückgeführt, ein poropojanisches Wandgemälde fügt Robert hinzu (Arch. Ztg. 1883 Taf. 9 N. 1; S. 260; vgl. Bild u. Lied 171 L.). Die Portikus des Apollotempels zu Pompeji schmückte eine größere Reihe von Szenen aus der Ilias (Heflig, *Untersuch.* 142 ff.), eher gleichen Reihe gehören drei besonders schön gemalte Wandbilder aus dem





Atrium eines pompejanischen Hauses an (Arch. Ztg. 1876 S. 69), Illustrationen zum ersten Buch der Ilias: Chryseis, Entführung der Briseis und Achill in der Strotzeene. Auch diese Gemälde weisen wahrscheinlich alle auf den Hektorzyklus des Timon zurück (Arch. Ztg. 1883 S. 269). Mit Recht weist Robert, Bild u. Lied 46 f. darauf hin, daß hier zum ersten Mal eine Erscheinung uns entgegentritt, die unsern Klassikerillustrationen verwandt ist. Waren es im Original muralinto Einzelseenen, so tritt im späteren Relief und in der Wandmalerei naturgemäß eine Reihe von zeitlich aufeinander folgenden, räumlich meist ohne Abgrenzung in einander überlaufenden Szenen an deren Stelle. Der Telephosfries von Pergamon und die Sarkophagi auf der einen Seite, die Olyseelandschaften auf der andern sind charakteristische Beispiele.

Von den übrigen Bildern des Timon ist wenig bekannt. Quintilian (Inst. Or. XII, 10, 6) nennt ihn *conspiciendis visionibus, quae quatuordecim vocant, praestantissimus*, und erläutert den Ausdruck an anderer Stelle (VI, 2, 29) dahin, daß dadurch *imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut cernere oculis ac praesentes habere videantur*. Zu dieser Gattung gehörte Theons *ὁράσεις ἐκστροφῶν*. In Ausfallstellung so lebendig dargestellt, daß er aus der Tafel hervorzustürmen schien. Ein Vorhang, heißt es, bedeckte das Bild. Plötzlich erscholl ein schmetterndes Trompetensignal, der Vorhang fiel und der durch das Signal in die richtige Stimmung versetzte Beschauer glaubte wirklich den Krieger heranstürmen zu sehen. Das ist allerdings ein effektvoller Ausdruck energischer bewegter Handlung (Helbig), aber zugleich müssen wir Wormann beistimmen, wenn er sagt (Wolffmann, Gesch. d. Malerei I, 63): „Aus der Kunst wird hier ein Kunststück, der Künstler wird zum Marktschreier.“ Vgl. übrigens auch R. Förster, Rhein. Mus. 38, 463 f.

Damit ist der Kreis der berühmtesten Meister des Altertums geschlossen. (Einige andre Maler vom Ende des 4. Jahrhunderts sind schon früher erwähnt, der Thraker Athanion S. 6 (Overbeck, Schriftqu. N. 1976), Kydrias von Kythnos S. 120* (Overbeck N. 1967 ff.), Nikophanes, Pausanias' Schüler, S. 138* (Overbeck N. 1765 f.). Erscheinen auch noch in den folgenden Jahrhunderten einige Künstler von selbständiger Bedeutung, so sind sie, soweit wir urteilen können, doch in keiner Hinsicht wesentlich über die bis hierher erreichte Stufe hinausgegangen. Nur auf einem Gebiet gibt sich noch ein eigentümlicher Fortschritt kund, auf dem der Landschaftsmaler. Auch für diesen Höhepunkt der Kunst sind wir nicht imstande festzustellen, wie weit es gelungen war, die Darstellung den Forderungen der Perspektive gemäß zu gestalten. Aber selbst wenn wir geneigt sind, die Leistungen der großen Meister dieser Zeit auch

in dieser Beziehung recht hoch zu stellen, werden wir doch zugeben müssen, daß offenbar im allgemeinen dem Hintergrunde damals eine besondere Beachtung noch nicht zu teil ward, daß er mehr oder weniger als nebensächlich betrachtet wurde und nur dazu diente, die figürlichen Gestalten wirksam hervorzuhoben. Auf diese wurde zweifellos stets das Hauptgewicht gelegt.

Ein Zeugnis dafür bietet das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht, eins der großartigsten und wichtigsten erhaltenen Denkmäler griechischer Kunst (Abb. 947 auf Tal. XXI, nach Nicollin, casa di Pompei, Casa del Fauno tav. VII. Die größere Abb. des Mittelstücks unter »Mosaik«). Es kann kaum noch einem Zweifel unterliegen, daß der entscheidende Augenblick der Schlacht bei Issos dargestellt ist; und da bei einem freilich an sich wenig vertrauensverweckenden Schriftsteller die bestimmte und durchaus glaubwürdige Nachricht erhalten ist, daß Helena, des Timon Tochter aus Ägypten, die Schlacht bei Issos als Zeitgenossin gemalt habe, so dürfen wir mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit das Mosaik als eine Nachbildung des berühmten Gemäldes betrachten, zumal da sich auch sonst offenbar dem Original entnommene Züge auf erhaltenen Bildwerken nachweisen lassen (vgl. Wiener Vorlegh. IV, 8; Conze, Commentat. in hon. Mommsen (1877) 649 f.).

Bekannt sind die Worte Goethes: »Mit und Nachwelt werden nicht hinführen, solches Wunder der Kunst richtig zu kommentieren, und wir genötigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückzukehren.«

Dargestellt ist die bei Qu. Curtius III, 27 erwähnte entscheidende Begegnung der beiden Fürsten. Alexander stürmt heran, schon ist er in der Nähe des Dareios. Vergebens hat er seiner Getreuen sich dem wilden Andrang entgegen gestellt. Sein Pferd stürzt blutend zu Boden und den Perser durchbohrt Alexanders gewaltige Lanze. Da ist's um aller Fassung geschehen. Des Dareios Heer wendet sich zur Flucht, sein Wagenlenker peitscht verzweiflungsvoll die Pferde, vergebens, sie sind in Unordnung geraten, bäumen sich und wollen nicht vorwärts. Des Königs Leben ist in Gefahr. Er merkt es nicht, er sieht nicht, wie einer seiner Edlen vom Roß gesprungen ist und es ihm zur Flucht bereit hält, er denkt nicht an seine Rettung, sein Blick haftet voll Schmerz an dem Treuen, der für ihn als Opfer fällt. Auf die vielen feinen Einzelzüge kann hier nicht eingegangen werden, Overbecks ausführliche Besprechung (Pompeji 613 ff.; wo auch eine farbige, freilich recht ungenügende Abb. des Mosaiks) sei allen empfohlen. Weniges mag noch hervorgehoben werden. Neben der bewundernswürdigen echt dramatischen Komposition die ungemein glückliche Wahl des Moments

Der geschilderte Vorfall gibt der Darstellung zugleich einen räumlichen und geistigen Mittelpunkt. Selten wohl ist ein so bewegter Augenblick höchster Spannung mit so viel innerem Leben und zugleich mit so viel Klarheit und Einfachheit ausgedrückt worden (Wormann). Dazu kommt der lebhafteste Ausdruck in den Gesichtern. Die kühne Verkürzung des Pferdes, die der Hand des Künstlers gewiss noch besser gelungen war, als der des kopierenden Mosaikarbeiters, erinnert an das, was von Pausias Stieropferung überliefert ist. Der Schild am Boden reflektiert deutlich den Kopf eines gestürzten Person (Hollig, *Untersuch.* 214). Auch das war eine Errungenschaft derselben Zeit. Ebenso spiegelt sich das Gesicht des Narkisos (u. Art.) im Wasser. Bei Apollon Amadymnios schimmerte der Unterkörper durch das Wasser hindurch, bei Pausias Methe das Gesicht durch das Glas, das sie an den Mund setzte. Evident aber ist auch einmal auf den Punkt hingewiesen, von dem wir angingen, wie wenig der Künstler doch auf die Bildung des Bodens und Hintergrundes Wert gelegt hat, wie auffallend gering die Tiefenentwicklung des Bildes ist. Wir werden diesen Umstand bei der Darstellung der Malerei des 4. Jahrhunderts nicht vergessen dürfen.

Aus der Diadochenzeit ist uns eine große Zahl von Künstlergruppen überliefert, aber es wäre zwecklos, hier auch nur die zu erwähnen, über deren Zeit und Bilder bestimmtere Angaben uns gekommen sind. Wir können uns die Anzahl der damals entstandenen Gemälde kaum groß genug denken. Mit den Mächtlichen, die sich die berühmtesten Werke für angenehme Summen zu verschaffen suchten, Wett-eiferten auch Maßgabe ihrer Kräfte die Privatleute (Hollig, *Untersuch.* 127 ff. 181 ff.). Da sich die Griechen unter der Monarchie nicht mehr mit den öffentlichen Angelegenheiten beschäftigen durften, so lag es nahe, daß einzelne Individuen nunmehr in dem Studium oder in dem Genuß der Kunst oder in der dilettierenden Ausübung derselben Befriedigung suchten. Aber es liegt auf der Hand, daß diese Massenproduktion der künstlerischen Durchbildung nicht förderlich sein konnte. Die Menge mußte ersetzen, was an Güte gebrach. Natürlich kann von einem plötzlichen Verfall nicht die Rede sein, wenn schon unter dem Eintritte der Meisterwerke des 4. Jahrhunderts sehr bald die Einkünfte zum Durchbruch kommen mochte, daß es an eifrigen Nachfolgern fehlte. An feiner Geschmack und ausgebildeter Technik mangelte es gewiss nicht. Jedenfalls hat das 3. Jahrhundert noch eine Fülle kostlicher Malereien hervorgebracht. Die wundervolle Zeichnung der Fleuronschen Cista (Abb. 500 n. 501 & 515) stammt wahrscheinlich aus dieser Zeit. Auf sie weisen die Originale der schönsten unter den dekorativ verwandten Einzelfiguren auf den räumlich

sehen Zimmerwänden hin (Hollig, *Untersuch.* 23, 110). Es bedarf nur einer Erinnerung an die berühmten schwebenden Mädelnfiguren aus der sog. Villa des Cicero (zwei abgeb. bei Overbeck, *Pompeji* '582), oder an die großartig kühne Komposition der Bacchantin, die dem gemündeten Kentaur den Fuß in den Rücken steckt (Hollig N. 439; Abb. unter 'Maiden'), um von dem Kunstvermögen dieser Periode, die uns jetzt durch die Skulpturen von Pergamon so viel näher gerückt ist, die höchste Vorstellung zu gewinnen. Welchem Künstler die Erfindung dieser und der vielen verwandten Gestalten zu verdanken ist, wird nie aufgeklärt werden. Glücklicherweise sind wir in zwei anderen Fällen, den einzigen, in denen sich bisher mit einiger Sicherheit erhaltene Gemälde auf Werke bekannter Meister der Diadochenzeit zurückführen lassen. Darstellungen der mit ihrem Knaben Perseus auf Sarpheo gelangenden Danae gehen vermutlich auf Artomion zurück (S. 407 f.; Hollig, *Untersuch.* 145 f.; Overbeck, *Pompeji* '592; aber andere Bilder des Künstlers S. 552 n. 559?), mehrere andre auf Timomachos von Byzanz, wie es scheint, dem berühmtesten Maler dieser ganzen Periode. Dafs Plinius Angabe 35, 136 (*Cesaris dictoria urbis* auf einem Irrtum beruht, wird nach den Erörterungen von Welcker, Bruun, Dillmy, *Ann. Inst.* 1869 p. 57 ff., Hollig, *Untersuch.* 159 f. jetzt kaum noch bestritten werden. Freilich & Robert, *Arch. Zig.* 1875 S. 147 Anm. 26. Seine gebliebenen Bilder waren neben seinem römischen Alas (S. 30?) seine Medea und sein Orestes and Iphigeneia in Tauris (vgl. S. 737 ff.).

Nun sind gerade diese beiden Stoffe auf Wandbildern, Sarkophagen und sonst wiederholt behandelt, und wie groß auch die Abweichungen in einzelnen sind, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß sie, sei es auch durch manche Zwischenstufen und Abwandlungen, von gemeinsamen berühmten Originalgemälden abhängen. Vergleicht man das schöne Bild aus dem el. Museum (Hollig N. 1333, *Mon. Inst.* VIII, 22) und das Fragment *Arch. Zig.* 1875 Taf. 13, so wird man die gleichen Grundzüge nicht vermissen. Besonders die schöne Gruppe der gelagerten Jünglinge kehrt in allen Wiederholungen in übereinstimmender oder doch naher verwandter Haltung wieder. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß das geführte Bild des Timomachos die Anregung gab. Zweifelnd äußert sich Robert, *Arch. Zig.* 1875 S. 147. In noch höherem Maße gilt dies für die Medeaabbild. (Über statuarische Darstellungen vgl. *Arch. Zig.* 1875 S. 63 ff.) Medea kämpft mit sich den schweren Kampf zwischen Mutterliebe und Haß. Wir sehen sie auf dem Gemälde Hollig N. 1262 (S. 143 Abb. 155), wie sie in Schmerz und Zorn auf ihre beiden arglos spielenden Knaben blickt, schon im Begriff das Schwert zu ziehen, um sie der Rachsucht zu opfern. Der weißhaarige Pädagog steht

hinter ihnen, ebenso ahnungslos wie sie und schaut ihrem Spiele zu. Es bedarf nur eines Blickes auf das schönere, wahrhaft künstlerisch gedachte Bild aus Herulanum (Helbig N. 1242; Abb. 943, nach Mus. Borb. N. 21), den einzig erhaltenen Rest einer solchen Komposition (für die Einzelfigur spricht Milchhöfer, Beifr. d. Prometh. 38), um zu erkennen, daß beiden ein gemeinsames Vorbild zu Grunde lag. Nur die Haltung der Hände ist verschieden. Hier hält Medea die Hände gefaltet und preßt die Spitzen der Daumen wie konvulsisch aneinander. Mit vollem Recht hat Dillthey, Ann. Inst. 1869 p. 49 ff. (vgl. Helbig, Untersucht. 146 f.) dies Motiv als das ursprüngliche bezeichnet. Hier erst kommt der bei Timonachos so laut geprüfene Ausdruck des Seelenkampfes recht zur Geltung, und wieviel besser paßt diese Haltung zur Geschlossenheit der ganzen Gestalt! Sind diese Bilder mit der großen Reihe verwandter Darstellungen wirklich, wozu je länger desto weniger zu zweifeln ist, der archaischen Komposition des Timonachos entsprungen, so werden wir mit Dillthey den mächtigen Einfluss des Künstlers bewundern müssen. Für weltwärtsweben der uns in Pompeji auf Wandgemälden erhaltenen Darstellungen fehlt dabei die Möglichkeit, sie auf literarisch bekannte Werke bestimmter Künstler zurückzuführen, daß wir aber die unterischen Vorbilder mit wenigen Ausnahmen in der Herculaneumperiode zu suchen haben, darüber kann nach Helbigs grundlegenden Untersuchungen über die campanische Wandmalerei kein Zweifel mehr obwalten. Nur wenige besonders beliebte mythologische Darstellungen seien genannt: die auf Saxos verlassene und von Dionysos aufgenommene Ariadne, Telephos' Auffindung durch Herakles, Herakles und Omphale (= Art.), Theseus als Sieger über den Minotaurus (= Theseus), Phaidra und Hippolytos (S. 64 Abb. 67; Kalkmann, Arch. Ztg. 1883 S. 136 ff. 151), Prometheus' Befreiung (= Art.), wenn vielleicht auch schon ein Bild des Parisias die erste Anregung gegeben haben mag, Aktalon, Eurytion, Narkissos, Adonis, Alkestis, die Verwandlung der Daphne. Der große Erfolg der Originale

führte nicht nur zur Nachbildung der wertvollen Tafelbilder in billigen, leicht herstellbaren Freskomalereien, sondern auch zur Verwertung der Hauptmotive für plastische Werke; vgl. die Zusammenstellung bei Milchhöfer, Beifr. d. Prometh. 36 Anm. 31.

Eine Kopie eines Tafelbildes dieser Zeit ist wahrscheinlich auch die Darstellung auf einer schönen



als Medea.

1872 in Pompeji gefundenen Marmorplatte (Abb. 949 auf S. 876, nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 97; mit den erhaltenen Farben (Giorn. d. Scavi N. S. 1872 Taf. IX). Die leider gebrochene Platte, zu welcher ursprünglich mehrere andre angeschlossen haben werden, ist für uns in vieler Hinsicht wertvoll. Zunächst weil es eine der wenigen erhaltenen Marmormalereien aus der späteren Zeit ist. Aus Etrurien (Corneto) stammt der berühmte Alabastersarkophag mit dem Bild der Amazonenschlacht (Mon. Inst. IX, 60; vgl. Ann. Inst. 1873 p. 239 f.), desgleichen ein zweites, geringeres Exemplar (Mon. Inst. XI, 57) aus dem 3. Jahrhundert, hochgeehrt ist das Brustbild einer hochbetrauten Frau mit Lohr auf Schiefer gemalt, die sog. Muse von Cortona (abgeb. Gaz. archéol. III [1877] pl. 7), aber die Verfertigung dieses Bildes im Altertum wird neuerdings wieder lebhaft bestritten (vgl. Heydemann, Hall. Winckelmannsprogramm 1879 S. 109 f.). So bleiben denn als wirkliche Tafelgemälde aus griechisch-römischer Zeit außer unserer Marmorplatte nur vier längst bekannte gleichartigen Tafeln von Herulanum (Ant. d'Erce 1 Taf. 1–4) übrig. Eine, die schönste von allen, mit Frauen und knöchelspielenden Mädchen (Helbig N. 174b), trägt

die Inschrift Αἰδανδρος Ἀθηναῖος ἑργασεν. Vermutlich sind es Nachbildungen älterer Originale (Braun, Allg. Künstlerlex. I, 286; Wörnau bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 97 f.). Auf den Herculaneum-Tafeln sind nur die rotemalten Umrisse der Figuren erhalten; schon Sempér, Est. I, 470 glaubte farbige Bemalung des Ganten voraussetzen zu müssen, die neue Platte von Pompeji kann dieser Ansicht als Bestätigung dienen. Auch hier sind die Umrisse mit dem Pinsel vorzeichnet, dann die betreffenden Teile mit Harzüberzug versehen und nun die Farben aufgetragen. Von den noch sichtbaren sehr verblassten Farben

erkennt man mehrere Töne von gelb, dann von karmin- und zinnoberrot, violett und grün. Neben der Technik weckt die Darstellung Interesse. Wir sehen die Bestrafung der Niobe in einem Tempelhofe. Eine Tochter sinkt zu Boden und wird von der herbeieilenden Amme unterstützt. Niobe selbst — ihr gewaltiges goldenes Scepter ist ihrer Hand

Gruppe sei so trefflich erfunden, besonders in der Bewegung der Arme, die Lenkführung von solcher rhythmischen Schönheit, daß ein meisterhaftes Vorbild vorangestellt werden müsse.

Der Dürstchenperiode verdankt die antike Malerei endlich auch die Ausbildung der selbständigen Landschaftsmalerei. Es ist früher darauf hingewiesen,



449 Niobe: Bruchstück eines Gemäldes auf Marmor. (Zu Seite 875.)

entsunken — umfasst schützend ihr jüngstes Töchterchen, das sich angstvoll an sie schmiegt, während sie selbst mit verzweiflungsvoller Bitte das Haupt aufwärts wendet an den unsichtbaren Gegnern. Griechens (Giorn. d. sc. n. n. O. p. 212) macht auf die nicht ganz richtige Perspektive des Gebäudes aufmerksam, er rühmt die großartige Einfachheit, die zarte Ausföhrung, den lobenswerten charakteristischen Ausdruck der Köpfe. Dillwyn, Arch. Zug. 1877 S. 65 erinnert daran, daß sich die Gruppe rechts auch auf Sarkophagen wiederfindet. Gemäde diese

wie soll Ende des 5. Jahrhunderts die landschaftlichen Andeutungen der Polygnatischen Kunst einem landschaftlich geschlossenen Hintergrund Platz gemacht haben, zugleich aber auch, wie die Landschaft nie zur Hauptsache, geschweige denn zum Selbstzweck geworden war. Antiphilos erschien uns als der erste Vertreter einer neuen Richtung, die eine ungeführte landschaftliche Szenerie zur Geltung zu bringen suchte. Er scheint fast, als hätte man mit Darstellungen aus der Heroensage den Anfang gemacht. Bald kamen idyllisch staffelte hinein,





Fig. 950. Daedalus und Ikarus. (zu Seite 872)
Pompejanisches Wandgemälde. — Die Färbildung stellt genau den Zustand des Gemäldes bei seiner Auffindung vor

Hellgitter im Freien, von dem schlafenden, mit Weibgeschenken behängten heiligen Baum (S. 296 Abb. III), bis zu großen Tempelbezirken, Dorflandschaften, Villenanlagen und Küstennusien (Wormann, Gesch. d. Malerei I, 133). Auch der Landschaften mit ägyptischer Scenerie sei gedacht, weil sie besonders deutlich auf alexandrinische Vorbilder hinweisen. «Nicht die einsame, wilde, großartige Natur wird dargestellt, sondern abgesehen von einigen mit wilden Thieren bevölkerten Einothen, die der Tiere wegen gewählt sind (vgl. S. 710 Abb. 771) ein Bild, das auch seines tiefen Hintergrundes wegen beachtenswert ist», zeigen diese Landschaften stets deutliche Spuren der menschlichen Kultur (Wormann). Am interessantesten bleiben jedoch die zuerst erwähnten Bilder «mit heroischer Staffage», andere kann man sie bei dem Vorgehen des Landschaftlichen kaum bezeichnen. Manche mythologische Stoffe mußten für solche Gestaltung besonders geeignet erscheinen. So der an die Felsen des Kankases geschmiedete Prometheus (s. Art.), so Aktäon, der die Artemis im Bade überrascht (Hellbig N. 249 ff.), so die Schilfung der Dirke (Arch. Ztg. 1878 Taf. 9; oder die Befreiung der Andromeda (Overbeck, Pompeji 555 Fig. 299). Auch die Odysseelandschaften (S. 858 Abb. 939) gehören in diesen Kreis (*Urbis errationes per topia* nennt sie Vitruv VII, 6), und die Bilder, die Ikaros' Schicksal zum Vorwurf haben. Eins derselben schon oben S. 101 Abb. 446, das schönste wird hier (Abb. 950 auf Taf. XXII, nach Arch. Ztg. 1877 Taf. 1) genau in den erhaltenen Farben abgebildet. Das (mit $\frac{1}{2}$ des Originals verkleinert) Gemälde vermag uns neben dem Unterweltsbilde am besten eine Vorstellung von der Eigenart und der Leistungsfähigkeit der antiken Landschaftsmalerei zu geben. Wir sind am Meeresufer. Zwischen zwei Klippen haben wir einen Ausblick bis zum hohen Horizont über die weite Fläche, nur links wird sie durch einen Vorsprung des Landes unterbrochen, der eine Stadt trägt. Der Abend naht. Die untergehende Sonne wirft ihren letzten Schein auf die Häuser und die Felsen links. In der Mitte des Vordergrundes liegt Ikaros tot am Strande, von den Wellen an die Insel geführt, die seinen Namen tragen soll. Hoch über ihm schwebt der unglückliche Vater ohne ihn zu bemerken. Die hellse Mittagssonne hatte das Wach geschoben, da ist Ikaros herabgestürzt. Ahnungslos ist Daidalos weitergefliegen, dann hat er ihn vermisst und ist zurückgekehrt um ihn zu suchen, und nun liegt er gerade über der Stelle, wo der geliebte Sohn am Land gespielt hat. Im nächsten Augenblick wird er ihn erblicken. Sein Schmerz wird größer sein, als der der beiden Frauen, die der Unfall an den Ort geführt zu haben scheint, oder des auf dem Felsen sitzenden Mädchens, das voll Teilnahme auf den Jüngling niederschaut. Letzteres ist nach Hölhigs über-

zeugenden Ausführungen (Rhein. Mus. 1869 S. 497 ff.; Untersuch. 217 f. u. sonst eine Personifikation oder aus einem Bergwarte, eine Exonia, wie sie auf den landschaftlich gestimmten Bildern der hellenistischen Zeit beliebt waren. Auch die Mädchengruppe links läßt sich als Aetol, Nymphen des Meeresufers, erklären. Robert, Arch. Ztg. 1877 S. 2 hält sie für sterbliche Frauen, die am Strande wundelet plötzlich die Leiche des Ikaros ertrocken, mit Hinweis darauf, daß auf den campanischen Wandgemälden nicht selten Figuren des täglichen Lebens in Darstellungen aus der Hellenenzeit erscheinen. Vgl. auch Dillthey, Arch. Ztg. 1878 S. 53 f. und die Schiffer auf dem Bilde S. 404. Die «Fähigkeit die Gegend organisch zu entwickeln und die Bestandteile stillvoll zu gestalten», die Hellbig, Untersuch. 850 (vgl. dagegen Wormann, Landschaft 405) von der antiken Landschaftsmalerei rühmt, kommt auch hier zur Geltung. Von besonderem Interesse ist die Behandlung der Landschaft. Sie trägt ein klares Gepräge. Die schrafften Felsen neben dem flachen Strande werden in Wirklichkeit schwerlich so zu finden sein, die mächtigen Cypressen sind dekorativ sehr wirkungsvoll, ihre Höhe aber unnatürlich. Auch hinter dem Felsen rechts muß sich das Land fortsetzen, folglich sehen wir nur eine schmale tiefeinschneidende Bucht, ist es nicht wunderbar, daß der Leichnam so weit hineingetrieben ist? Der hohe Horizont ist dem Bilde mit allen uns erhaltenen Landschaftsgemälden gemeinsam. Beim Phixosbilde (Hellbig N. 1251; s. Art.) füllt das Wasser den ganzen Hintergrund, wohl um die innerweltliche Ausdehnung der Meeressfläche recht zu veranschaulichen. In der Ferne sieht man die weißen Schaumstreifen, am Ufer ist das Wasser ruhig; eine sturmempörte See scheint kaum jemals dargestellt zu sein. Der Himmel ist als gewöhnlich wolkenlos, wenn auf einer der Odysseelandschaften ein Gewitterregen gemalt wird, so ist das eine eben so seltene Ausnahme, wie wenn hier der Versuch gemacht wird, die Färbung der Gegend bei Sonnenuntergang wiederzugeben. Die Abtönung der Himmelsfarben nach dem Horizonte hin ändert sich auch sonst, aber Lichteefekte begegnen uns doch sehr selten. Ganz vereinzelt ist bei Endymiondarstellungen die Wirkung des Mondlichts angedeutet (Dillthey, Arch. Ztg. 1878 S. 54 Anm. 51). Ein Lichtschein dringt in die Unterwelt (S. 857), Sonnenstrahlen fallen durch das Kerkirfenster auf Kinn und Perse (Hellbig N. 1376), aber sind hier auch tatsächliche Lichterscheinungen verwertet, so scheinen die Maler doch durchgängig über eine ziemlich unvollständige Wiedergabe nicht hinausgekommen zu sein. Meist herrscht gleichmäßiges Sonnenlicht über der ganzen Gegend, Sonne und Mond selbst bleiben stets außerhalb des Bildes. Mit Recht haben Hellbig und Wormann einen Grundunterschied zwischen antiker und moderner Land-

landschaftsmalerei nicht nur darin gefunden, daß im Altertum die menschliche Staffage niemals fehlt, und daß, soweit wir urteilen können, die Linsenperspektive nie ganz fehlerlos, die Luftperspektive von dekorativer und konventioneller Beschränkung der Naturwahrheit nicht freizusprechen ist, sondern vor allem darin, daß den antiken Bildern eine eigenthümlich atmosphärische Stimmung fehlt. Die landschaftlichen Formen sind überall in sich abgeschlossen, kommt auch ein Verschwinden der Klauen, doch nie nebligen Ferne in zarte duffige Töne vor, so ist's doch nur dekorativ und nicht natürlich. Die Plastik der Gegenstände bleibt die Hauptsache, nirgends findet sich ein Vorwalten der atmosphärischen Stimmung über das landschaftliche Element (vgl. auch Overbeck, Pompeji 610 f.). Freilich dürfen wir zweierlei nicht vergessen. Alle Bilder, auf die unser Urtheil sich gründen kann, sind Theile eines größeren Ganzen, sie gehören zum Wandschmuck. Dem alten Maler aber war die harmonische Gesamterscheinung in der Farbengebung die Hauptsache. Und so mußte das Kolort des Ganzen je nach der Umgebung anders gestimmt werden. So erklärt es sich, wenn viele Töne konventionell und unwahr erscheinen. Solann aber müssen wir beherzigen, daß diese Bilder Erzeugnisse von Handwerkern, keine Kunstwerke bedeutender Meister sind und daß sie a fresco gemalt wurden. So mußten solche Darstellungen, bei denen schwierigeren komplizierteren Lichtwirkungen in Betracht kamen, entweder belasse gelassen oder verändert, vereinfacht werden. Es fehlt uns also jede Möglichkeit, uns den Charakter selbständig und künstlerisch ausgeführter Landschaftsbilder der Diadochenzeit vorzustellen und wir sind daher nicht berechtigt zu behaupten, daß die römischen Olyseelandschaften überhaupt als die höchste Leistung antiker Landschaftsmalerei zu betrachten seien. Nur das kann, wie es scheint, keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Vorzüge des Landschaftsbildes im Altertum auf anderem Gebiet liegen und gesucht wurden, als es jetzt bei uns der Fall ist.

Damit wird im wesentlichen erschöpft sein, was über griechische Malerei hier gesagt werden konnte. Alle Bilder, von denen wir einen Rückschluß auf die Schöpfungen der hellenistischen Kunst zu machen versucht haben, sind in Italien gefertigt.

Schon frühzeitig können wir den Einfluß griechischer Malerei in Etrurien erkennen (oben S. 512 ff.), die Wandgemalde der dortigen Gräber folgen allmählich der Kunstentwicklung in Griechenland. Unmittelbar und stärker muß natürlich die Einwirkung auf Großgriechenland gewesen sein, aber örtliche Verhältnisse verschiedener Art werden awelteltes nun nur der Malerei mehr oder weniger einen bestimmten lokalen Charakter aufgeprägt haben. Darauf weisen Wandgemalde aus Paestum (Bull. Napol.

N. S. IV. Taf. 4—7, Mon. Inst. VIII, 21; Ann. 1866 p. 262 ff. deutlich hin und nicht anders steht es mit Malereien aus epiroischen Gräbern (Mon. Ann. Inst. 1856 p. 78 tav. 12; Bull. 1868 p. 221, Mon. X, 56). Doch sind der Reste noch zu wenig, um allgemeine Schlüsse daraus ziehen zu können. Auch die dort gefundenen Vasenbilder lassen sich, wenigstens im Alterum, noch nicht als sichere Zeugen heranziehen, so lange die Heimat ihrer Verfertiger noch so unstritten ist, daß Vasen ebenso unbekanntlich von einer Seite als attische, wie von anderer als nolausches Fabrikat in Anspruch genommen werden (vgl. z. B. Arch. Ztg. 1878 S. 163 und 1880 S. 18 f.).

Griechischer und etruskischer Einfluß kreuzten sich in Rom. Urbis, Malerei in Rom, Würzburg 1876. Wir hören früh von dortigem Aufenthalt griechischer Künstler, aber erst in der Diadochenzeit, erst als mit den griechischen Reichtümern Gemälde bedeutender Meister in großer Zahl nach Rom gelangt waren, wird bei besserem Kunstverständnis auch die griechische Kunstweise aufgebau worden sein. Bisher sind nur sehr wenige Malereien bekannt geworden, die man mit Sicherheit republikanischer Zeit zuweisen kann und deren Behandlung auch von der der späteren Wandgemalde abweicht. Im allgemeinen zeigen alle in Rom gefundenen Bilder den gleichen Charakter und den gleichen Entwicklungsgang, wie wir ihn an den pompejanischen wahrnehmen können, nur daß sie teilweise wenigstens sorgfältigere Ausführung und feineren Geschmack bekunden.

Wenden wir uns also noch einen Augenblick nach Pompeji, um zu sehen, was in römischer Zeit geübt ward (vgl. die zusammenfassende Besprechung bei Overbeck, Pompeji 563—611). Durch die Forschungen von A. Mau (Monum. a. Pompeii) steht jetzt fest, daß die weitumgrößte Masse der erhaltenen und veröffentlichten Wandgemalde erst den letzten Jahrzehnten vor dem Untergang der Stadt (79 n. Chr.) angehört. Unsere Vorstellung vom Charakter pompejanischer Malerei beruht auf ihnen. Und doch bilden sie nur das letzte Glied einer längeren Kette. Die ältesten größeren Bilder, die durchaus von hellenistischen Schöpfungen abhängen — abgesehen von den Mosaiken, die teilweise älter sind —, lassen sich mit ziemlicher Sicherheit in Pompeji wie in Rom den ersten Jahrzehnten von Augustus Regierung zuweisen. Damals scheint die Sitte sich eingebürgert zu haben, den Gemälden berühmter oder beliebter Tatabilder auch den mander Wohlhabenden dadurch zu ermöglichen, daß man sie a fresco nachahmte und diese billigen Nachbildungen mit architektonischer Umrahmung zum Mittelpunkt der Wanddekoration machte. Denn daß diese figürlichen Darstellungen ebenso wie der ganze Wandschmuck mit Wasserfarben auf den frischen, noch lauchten Mauerwurf (a fresco,

gemalt sind, ist durch Donners Untersuchungen (Einleitung zu Heideg. Wandgemälde der Städte Campaniens 1868) hinlänglich hergestellt. Etruskische Malereien kommen überhaupt nicht vor, ebensowenig solche mit Stein- und Harzfarben *a tempera*, da es aber auch Temperamalerei auf Holztafeln in Pompeji gegeben hat und sie nicht nur zur Aushilfe bei den Wandgemälden angewandt ist, bleibt in diesem Grade wahrscheinlich. Gemmores über die Technik und die benutzten Farben Overbeck a. a. O. 668 ff.; Blümmers, Wissen der Gegenwart XXX, 245 ff.; vgl. auch Wilmann bei Wilmann, Gesch. d. Malerei I, 135.

Inwieweit sich diese immerhin seltenen, noch vor unserer Zeitrechnung gefertigten Wandbilder von den späteren technisch und stofflich unterscheiden — von der Wanddekoration wird bei Pompeji die Rede sein —, ist noch nicht hinreichend untersucht. Einige Bemerkungen z. B. bei Mau, Gesch. d. dekorat. Wandmalerei in Pompeji (1882) 277. Das palatinische Iobild (Abb. 942) und die Gesichte Man. Inst. X, 36-37 gehören hither. Besser sind wir über die Bilder unterrichtet, welche in der um die erste Hälfte des 1. Jahrh. n. Chr. üblichen Wanddekoration ihre Stelle fanden. In den Gegenständen tritt eine außerordentlich Mannigfaltigkeit zu Tage. Sehr beliebt sind hier die großen Landschaftsbilder mit mythologischer oder Genrestaffage (Opferszenen), meist mit einem Heiligtum im Mittelpunkt. Der heilige Baum allein (S. 288 Abb. 311) ist für diese Zeit charakteristisch. Auch bei mythologischen Darstellungen wird der landschaftliche Hintergrund besonders ausführlich behandelt (Ikarsobild). Die gewöhnlich recht fein gezeichneten Figuren sind Idealgestalten, und zwar meist bekleidet. Doch fehlt es den wohlgeformten Gesichtern oft an lebendigem Ausdruck. Die Zeichnung ist auch in den Details sorgfältig mit spitzem Pinsel durchgeführt, häufig freilich etwas hart und trocken. Auf schöne Linienführung ist großer Wert gelegt. Licht und Schatten gehen allmählich in einander über, die Farben sind meist etwas kalt, blaß und matt, violett, gelb, grün und blau, hinwollen lebhafter rot. Vgl. das Ikarsobild (nach Mau a. a. O. 320 ff.).

Farbenprächtiger, wirkungsvoller, blendender sind unzweifelhaft die Gemälde der neronischen Zeit. Es fehlt die liebevolle Sorgfalt, der feine Sinn der früheren Meister, durchweg flüchtig mit breitem Pinsel werden die satten Farben aufgesetzt, derbe, sinnliche Wirkung wird vor allem erzielt. An die Stelle der bunten Vielseitigkeit ist größere Einförmigkeit getreten. Der Geschmack an der heroisch oder idyllisch gestimmten Landschaft scheint geschwunden zu sein; die menschliche Gestalt, nackt, in sinnlich reizenden Formen ist das unerschöpfliche Thema dieser Kunst. Demgemäß werden gerade die Stoffe beliebt, denen ein erotisches Element eigen war oder

die doch zur Schaustellung des Nackten Gelegenheit boten. Erinnert sei an Possidon und Amymone S. 78, an die Mahlzeit bei der Hetäre S. 366, an Mars und Venus S. 628, an den Hymenaios S. 706, den Narkeos (s. Art.), das Urteil des Paris (s. Art.; vgl. Wilmann, Gesch. d. Malerei I, 128 Fig. 30). Ja, selbst da, wo eine Entblößung des Körpers nicht geboten war, schreckte man nicht davor zurück. Auf Linienschönheit der Umrisse ist meistens weniger Gewicht gelegt als auf Farbenwirkung und Modellierung, und das kräftige und plastische Hervortreten der runden und sinnlichen Formen. Das Kolorit ist lebhaft und warm, namentlich in den Fleischtönen. Kräftige, weisse Lichter sind oft geschickt und wirkungsvoll aufgesetzt, dann allmähliche Übergänge in die beschatteten Teile. Ein charakteristisches Beispiel hierfür bietet die farbige Abb. 912 im Art. Lustspiel, Taf. XVII, ein Bild, das auch wegen des sonst meist fehlenden Schlageschlattens Beachtung verdient. Einmal sei auch noch des Gesichtsausdrucks gedacht. Den pompejanischen Wandmalern der vorangehenden Jahrhunderte war er um selten geübt, dann aber sehr lebhaft und individuell gestaltet. Zeigen die Gesichter damals noch einen mehr oder weniger hiesigen Typus, so tragen sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts realistischere Züge (und geben wohl häufig den ephesischen räumpflichen Typus wieder). Bei den sorgfältigeren Malereien ist der Gesichtsausdruck sehr lebendig. «Wir finden aber auch auf geringeren Bildern häufig eine große Fertigkeit, den Ausdruck auch flüchtig und lüderlich hinweggeworfener Gesichter in unzweifelhafter Weise, wenn auch ohne feinen Schmecken wiederzugeben.» Zu den besten Bildern dieser Zeit gehören die beiden S. 439 und S. 723 abgebildeten Köpfe. Sie sind ungewöhnlich von gleicher Hand gemalt. Man wird sich ihrer vielbewunderten Schönheit freuen können, und doch sich des Unwahren und Gezierten bewußt bleiben, das ihnen anhaftet und sich besonders in der Zeichnung des Mundes kundgibt. Gewaltig ist Ausdruck im Antlitz des Achill, aber ist das der Achill, der aus Groll über eine persönliche Kränkung sein Volk ungerührt himmeln läßt, Achill in dem Augenblick, wo ihm diese Kränkung widerfährt?

Bedenken wir, daß alle diese Bilder mit den Wanddekorationen zugleich und demnach von Handwerkern ausgeführt sind, so ergibt sich, daß die Malerei zur Zeit des Nero und Vespasian noch zu technisch glänzenden Leistungen befähigt war. Wenigstens in koloristischer Hinsicht. Aber über diese thätige Macht kamen sie schließlich hinaus. Beständig wiederholen sich in Pompeji die gleichen Motive, es fehlt zwar nicht an Änderungen im einzelnen, wie sie die Rücksicht auf den Wunsch der Besteller, auf die gesamte Wanddekoration (oben S. 878), auf die entsprechenden Bilder derselben

Zimmers (*Arch. Ztg.* 1876 S. 1 ff. 79 ff., 1877 S. 8; Bull. Jan. 1880 p. 82) hervorgerufen mochte, aber oft genug sind diese Änderungen nicht eben glücklich (Hera auf dem Sessel im Pariaurtell!) und sie zeugen nie von wirklicher Erfindungsgabe. Die Bildchen in irdenen Häusern, deren Stoffe dem täglichen Leben der Zeit entnommen, die also offenbar selbständige Erfindungen der Wandmaler sind, tragen eine erschreckende Noheit zur Schau.

Schöpferische Talente, welche die Malerei aus den ausgeführten Geleisen wieder auf neue Bahnen lenken können, scheint die Kaiserzeit nicht mehr hervorgebracht zu haben, und selbst der eine Künstler aus augusteischer Zeit, der den Zunftgenossen noch neue Anregungen gegeben hat, kann, allem Anschein nach, nur als ein begabter und geschickter Dekorationsmaler betrachtet werden. Sein Name steht nicht fest. Gewöhnlich nennt man ihn *Laodius*, aber vielleicht verdienen die Namen *S. Tadius* oder *Stadius* den Vorzug. Plin. 35, 116 berichtet uns ausführlich von seinen Neuerungen: *qui primus instituit unctissimum parietum picturam, cillas et portus et topiaria opera* u. s. f. Besonders Arten von Prospektbildern und Malerei von Parkanlagen scheint er ins Leben gerufen zu haben (Helbig, Wandgem. 284 ff., Untersuch. 62, 100 f.; Wörmann, Landschaft 221 f.). Weitum das schönste Muster dieser Gattung ist nun in einem Zimmer der Villa ad Gallinas unweit Rom erhalten, des Landguts, das durch den Fund der berühmten Augustusstatue (S. 228 Abb. 183) bekannt geworden ist. Ein reiches blühender Fruchttragender Garten bedeckt alle vier Wände. «Das ganze blühend bunte fröhliche, aber nicht wilde, sondern offenbar gelegte Dickicht weicht einem ungemein anmutigen und die Phantasie poetisch ansprechenden Eindruck. Die Ausführung ist breit und flott, zeigt aber von Sorgfalt und Gediegenheit, welche alles, was sonst in Rom oder in Campanien von antiken Wandgemälden erhalten ist, übertrifft. Sehr wahrscheinlich ist es, was schon Brunn, Bull. Inst. 1863 p. 84 vermutete, daß Laodius hier, in der kaiserlichen Villa, selbst Hand ans Werk gelegt hat, wie denn die Ausführung hier mehr als bei irgend einem andern antiken Wandgemälde die Hand mehr eines unabh. Künstlers als eines obskuren Handwerkers verrät. (Wörmann a. a. O. 332 f.). Eine farbige Abbildung dieser schönen Wandmalerei fehlt leider auch immer, ein Teil findet sich in der Leipz. Illustr. Ztg. vom 30. Nov. 1867. Von der Art solcher Gartengemälde, die auf Laodius' Anregung zurückgehen mögen, kann S. 583 Abb. 529 wenigstens einen schwachen Begriff geben.

Aber es bleibt doch auch diese Gartermalerei, so erfreulich und ansehend sie in ihren besten Leistungen gewesen sein wird, nur Dekorationsmalerei, und es ist unwahrscheinlich, daß sich die

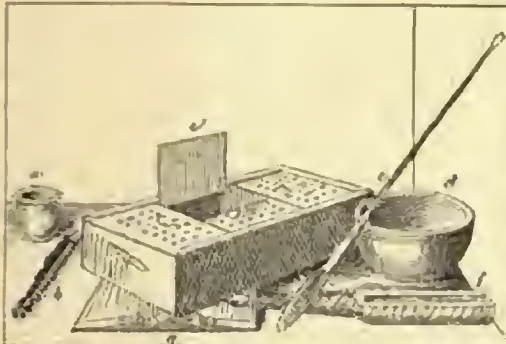
Kunst darüber hinaus noch aufgeschwungen hat. Mag sie sich auch noch bis in die Mitte des 2. Jahrhunderts, worauf verschiedene Anzeichen schließen lassen (s. z. B. Mau a. a. O. 466 ff.), auf einer gewissen Höhe gehalten haben und im Stande geblieben sein, anmutige und dem Zweck entsprechende Schöpfungen hervorzubringen, jedenfalls ist nachher der Verfall um so rascher und unaufhaltsamer eingetreten.

v. B.

Malergerät findet sich auf pompejanischen Wandbildern zuweilen dargestellt. Seit hellenistischer Zeit fand die Malerei Geschmack an der Nachbildung des wirklichen Lebens, wie es vorher nur Vasenmaler versucht hatten, und so blieb dem auch das Malergerät nicht ausgeschlossen. Helbig, Wandgem. N. 1537 (abgeb. Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 Taf. V S. 6) zeigt uns eine solche Werkstatt mit karikiert zwerghaften Gestalten. Ein Porträt ist im Arbeit. Auf einem Scheitel sitzt der Künstler vor der Staffelei (*ὀψίβας καλῶς*) und malt auf der umrahmten Tafel den Kopf des ihm gegenüber sitzenden Mannes. Seine Palette sieht man nicht. Neben ihm stand auf der Platte eines niedrigen Tisches in drei Reihen die Farben, anschließend in verschiedene, zu seinem Gebrauch aufgesetzt. Ein größeres Henkelgefäß (mit der Flüssigkeit zum Anfeuchten des Pinsels?) steht daneben auf dem Boden. Die Thätigkeit eines dritten Zwerges ist unklar. Er sitzt an der Seite eines großen flachen Beckens oder einer Schüssel, auf der er zu rühren scheint. Ob das Gefäß auf Kohlen steht, ist fraglich. Möglicherweise reibt er Farben, von farbenreichenden Gelfüssen erzählt ja auch die bekannte Anekdote von Apelles (Plin. 35, 85). — Ein zweites Bild (Helbig N. 1443, abgeb. unter „Polydromen“) führt uns zu einer Malerin. Ein unumhülltes Tafelbild steht vor ihr am Boden, auf der Linken hält sie die schalenförmige Palette, und taucht mit der Rechten den Pinsel in einen neben ihr stehenden flachen viereckigen Kasten, dessen Deckel geöffnet ist. Es ist der Farbenkasten, die *arsula hendata* (Varro l. c. III, 17: *Pinaciae et ceteri pictores etiam parvis loculatas habent arculas, ubi discolors sint cernit*).

Eine ganze Sammlung von Malergeräten fand sich in einem Frauengrab in der Vendée, die wichtigsten sind zusammengestellt auf den Abb. 951, 952 (nach Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 Taf. V S. 10, 11). Da sehen wir Abb. 951 den Farbekasten aus feinen Bronzeplatten gebildet, mit vier Abteilungen, deren jede durch ein silbernes Gitter geschlossen werden konnte. Darunter liegt *g* eine Platte von Basalt zum Anmachen und Mischen der Farben, *d* ist ein kleiner Mörser von Bronze, *f* eine kleine Schantel von Kristall, die Goldfarbe enthielt, *a* ein Krug von braunem Glas, *b* ein Messer mit sterlichem Heft aus Zedernholz. Die beiden langen

Bronzelöffelchen fanden in dem Behälter *f* (Abb. 952) ihren Platz, *a* ist ein Mörser von Alabaster, dazu gehören die beiden Reihsteine *b* und *c* von Alabaster und Krystall, *d* und *e* sind Farbstoffe — Vgl. O. Jahn, Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 S. 298—305. [v. R.]



951 (Zu Seite 880)

Malerapparat.



952 (Zu Seite 880)

Mantel s. Chlamys, Himation, Kleidung.

Marcellus. M. Claudius Marcellus, der Eroberer von Syrakus, ist porträtiert auf einer Silbermünze des Leutulus Marcellinus (wahrscheinlich 48 v. Chr.). Das Bild wird durch die beigesetzte Triquetra als das seinige beglaubigt. Da von ihm Statuen in Syrakus (Cic. Verr. II, 2, 21), in Rhodus (Plut. Marc. 30) und jedenfalls auch in Rom existierten, so darf das unter Trajan wiederholte Gepräge für ikonisch und charakteristisch gelten. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, 30. Es ist ein altlicher bartloser Kopf mit kalter Stirn und energischer, hinten stark ausladender Schädelbildung; die Nase gebogen, alle Formen von knöchiger



953 a



953 b

Magerkeit. Hinter dem Kopfe die Triquetra, das Wahrzeichen Siciliens. (Dies Zeichen kommt übrigens auch auf Münzen kleinasiatischer Länder vor, und trägt auch in der Mitte ein geflügeltes Medusenhaupt, z. B. Cohen méd. consul. pl. VI Aquilina 10.) Unsere Abb. 953 a. b, nach Cohen méd. consul. pl. XII Claudia 4. Mehrere andre sog. Marcellusköpfe (namentlich der so benannte im Capitol, Rightt II, 367) haben mit diesem charaktervollen Bildnisse nichts gemein. Der Revers unserer Münze zeigt die Weihung der *spolia opima*, welche Marcellus von dem Gallierfürsten Viridomar in der Schlacht bei Clastidium im Jahre 222 erbeutet hatte, im Tempel des Jupiter Feretrius

Denkmäler d. klass. Altertums.

Markt s. Art. »Athen«, »Pompeji«, »Rom«.

I. Der griechische Markt, *agorá*. Die Griechen legen ihre Märkte im Viereck an mit geräumigen und doppelten Säulenhallen und schmücken diese mit dichtstehenden Säulen und steinernen oder marmornen Gebäuden und bringen über der Decke Gänge an (s. Vitruv. V, 1, 1). Derartige Anlagen gehören natürlich erst der späteren Zeit an, als man ganze Städte plan- und regelmäßig anlegte. Solche Märkte sind uns erhalten auf Delos, in Aphrodisias in Karien, in den späteren Markthäuten östlich von dem sog. Agorathore zu Athen (s. oben S. 173). Bei Städten, welche sich erst allmählich entwickelt haben, zeigt der Markt, der ursprünglich einer weiteren architektonischen Ausstattung gar nicht bedurfte, eine weniger regelmäßige Form, so z. B. in Athen. Nach Pausanias VI, 24, 2 scheint die planmäßige Anlage der Märkte eine kleinasiatische Erfindung gewesen zu sein, da er bemerkt: »Der Markt zu Elis ist nicht wie in den ionischen und den lonien benachbarten griechischen Städten eingerichtet, sondern nach der älteren Art.« Welche Fälle von Gebirgen sakraler und profaner Natur den Markt einer griechischen Großstadt umgaben, haben wir bei Betrachtung der Agora von Athen (S. 163 ff.) gesehen. Von der architektonischen Gestaltung dieser Bauten können wir uns nur zum geringsten Teil eine Vorstellung machen, da uns nur wenig Reste erhalten sind. Die beste Anschauung haben wir von den Stöen, den Säulenhallen, welche zu Verkaufs-, Gerichts- und sonstigen Amtszwecken, ferner zum Lustwandeln dienten. Aus Pausanias VI, 24, 4 kennen wir die korkyräische Halle zu Elis, welche im dorischen Stile erbaut war, wie es scheint in der Form eines Peripteraltempels mit einer in der



Laugsachse in der Mitte hinlaufenden Wand, welche die Dachfirst trug. Ähnlicher Art, nur mit einer Säulenreihe statt der Wand in der Mitte, sind uns noch erhalten die sog. Basiliken in Pastum (s. oben S. 271) und die Markthalle zu Thorikos in Attika, beide dorischen Stiles.

Am interessantesten aber ist für uns die Halle des Königs Attalos II. von Pergamon zu Athen (vgl. oben S. 167). Abb. 954 u. 955 zeigt uns nach Bohne's Aufnahmen in der Zeitschr. f. Bauw. 1882 Taf. 52 u. 53 den Situationsplan des Baues in seinem jetzigen Zustande, sowie Aufrisse und Profil der Halle in Restauration. Aus der Inschrift des Epistyls erfahren wir, daß Attalos II. von Pergamon (159—138 v. Chr.) der Stifter der Halle war. Das Ganze bildete einen langgestreckten Bau von 112 m Länge und 19,50 m Tiefe. Dieser Bau besteht aus einer nach der einen Langseite sich öffnenden doppelstöckigen Säulenhalle, welche im unteren Stock durch eine zweite Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt wurde, während der obere Stock ungeteilt war. Hinter der Halle lagen in beiden Stockwerken je 21 geschlossene, durch Thüren zugängliche Gemächer. Während die Hallen dem Verkaufe und Verkehre dienten, nahmen die Gemächer nachts die Waren und Vorräte auf. Die untere Halle war nach der Marktseite durch 45 dorische Säulen geöffnet. Die Säulen sind im unteren Drittel unkanneliert, um bei dem großen Verkehr nicht beschädigt zu werden, oben zeigen sie Kannel mit ionischen Stäben. Die Decke wurde zwischen den Frontsäulen und der Frontwand der Gemächer gestützt von 22 unkannelierten Säulen mit attischer Basis und kelchartigem Blattkapitel (ähnlich dem bei der gleichzeitigen Halle des Tempels der Athena zu Pergamon verwendeten). Die Decke war bei der großen Spannweite (6 m) natürlich von Holz. Das obere Geschloß, welches keine Mittelstützen hatte, also einschiffig war, stützte sich nach der Frontseite an Oblongpfeiler gelehnte ionische Dreiviertelsäulen. Zwischen den Pfeilern sind Brüstungen angebracht, welche in ihrer Aus schmückung Gitterwerk aus Metall nachahmen. Das untere Gebälk zeigt dorische Form mit niederem Epistyl und zweitriglyphischem System, d. h. über jedem Interkolumnium stehen zwei Triglyphen, das der oberen ist ebenfalls dorisch geformt mit sehr niedrigem zweigeteiltem Epistyl und dreitriglyphischem System, dabei ist das Kranzgesims nicht unterbrochen, sondern kräftig rechtwinklig vor, und die Vase tragen keine Tropfen. Die Sima ist geschmückt mit Löwenköpfen und Stirnziegeln. Nur die über den Säulen befindlichen Löwenköpfe sind durchbrochen, ganz der Vorschrift des Vitruv entsprechend (III, 6, 15), damit das herabströmende Wasser nicht die durch die Interkolumnien Eintretenden überschütte. Die Frontseite zeigte keinen Giebel, wohl aber die Schmalseiten. Letztere hatten in ihrer Mitte mit Marmorbänken ausgestattete viereckige Ausbauten (Exedren), welche, was besonders zu beachten, gewölbt waren. An der Südseite führte eine freiliegende Treppe zum Oberstock, eine Anordnung, welche sich an der Nordseite wiederholte. Der Bau der Gemächer, welcher nicht wie der Säulenhall in Marmor, sondern nur in Poros ausgeführt ist, ist sehr einfach. Sie sind zugänglich durch Thüren und werden außer durch diese, durch schmale Schlitzfenster beleuchtet. Die Bauweise ist pseudobeton, d. h. die Plinthenschichten haben

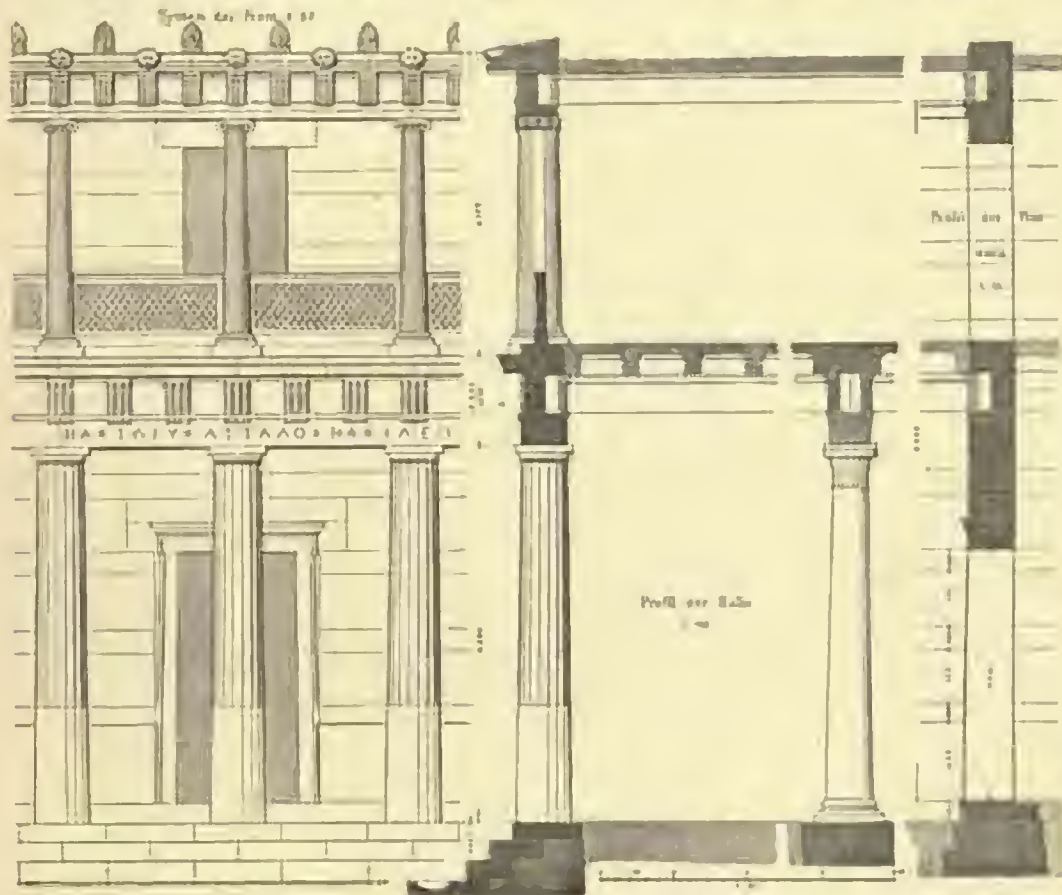
abwechselnd höhere und niedrigeres Maße. In bau-
geschichtlicher Hinsicht ist das Werk als ein Er-
zeugnis der hellenistischen Zeit mit seinen Abwei-
chungen von den Bauten der griechischen Blütezeit
von höchstem Interesse.

Eine andre Form als die an den Längsseiten ge-
öffneten Kaufhallen hatten diejenigen Hallen, in
denen die Staatsbeamten ihre Sitzungen abhielten.
Dies geht aus der Beschreibung der Halle der Hellano-
diken zu Elis bei Pausanias (VI, 24, 2) hervor, welche

Exedra. Die athenische Königshalle erscheint also
als das offenbare Vorbild der römischen Basilika.

II. Der römische Markt, *forum*, s. Art. »Pompeji« und »Rom«.

Marktverkehr. Das Leben und Treiben auf dem
Marktplatz einer mittelgroßen Provinzialstadt des
alten Italiens wird uns außerordentlich anschaulich in
einer Reihe von Wandgemälden geschildert, welche im
vorigen Jahrhundert in Herculaneum gefunden worden
sind und von denen wir hier die wichtigsten unter



956 Halle des Königs Areus in Athen. (Zu Seite 882.)

dreifachste war. Für die Königshalle zu Athen (s.
oben S. 163) hat K. Lange (Haus und Halle 1885
S. 60—104) die Form der Basilika als wahrschein-
lich dargelegt. Es war darnach die Königshalle ein
rechteckiger im Innern durch Säulenreihen, welche
auch an den Schmalseiten herumliefen, in drei
Schiffe, ein breiteres Mittelschiff und zwei schmalen
Seitenschiffe, geteilter Bau mit erhöhtem Mittelschiff,
dessen die Seitenschiffe überragende Mauer durch
Fenster durchbrochen waren, an der einen Schmalseite,
der Eingangsseite, versehen mit einer Säulen-
halle (Prothyron), auf der entgegengesetzten mit einer

Abb. 956 und 957—960 auf Taf. XXIII, nach O. Jahn,
Abhandl. d. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch. XII Taf.
1—3 wiedergeben. Säulen mit korinthischen Kapi-
tälern bilden den allen Darstellungen gemeinschaft-
lichen Hintergrund, außerdem sehen wir verschiedene-
lei noch anderweitigen architektonischen Hinter-
grund: eine Wand mit Fenstern, eine Gitterthür,
ein Doppeltor u. dergl. Abb. 956 auf S. 884 führt
uns eine Scene vor dem Laden eines Tuchhän-
dels vor. Das Gewölbe mit Tisch ist im Hintergrunde
sichtbar, vorne links sitzen zwei Frauen auf einer
Bank und lassen sich von Verkäufer ein Stück Tuch

zeigen, welches dieser mit erhobener Rechten preist, während die eine Frau die Qualität des Stoffes zu prüfen scheint; hinter den Frauen steht in aufrechter Haltung eine Dienerin, die sie bei ihrem Ausgange begleitet hat. Rechts verhandelt ein zweiter Verkäufer in kurzer Tunika mit zwei andern Frauen, die ihm aufmerksam zuhören; ob er ihnen in den ausgebreiteten Händen etwas zeigt oder bloß ihnen zuredet, ist nicht mehr zu erkennen. Auch auf Abb. 957 auf Taf. XXIII wird zunächst um Tücher gehandelt, linke sehen wir eine Frau mit erhobenem Zeigefinger zu dem, ein ausgebreitetes Stück Zeug haltenden Verkäufersprechen; rechts davon ist eine ähnliche Gruppe dargestellt, daneben eine einzelne Frau, welche einen gekauften Stoff über die Schulter gehängt zu

seine Brote auf ein, auf zwei Böcken ruhendes Brett gelegt, teils offen, teils in einem hohen Korb; ein flacherer, aber breiter Henkelkorb, ebenfalls mit Broten gefüllt, steht noch am Boden. Vor dem Verkaufsstande steht ein Knabe, der mit beiden Händen einen kleinen gefüllten Korb von der Tafel zu heben scheint; daneben steht ein Mann, der, wie der Gestus seiner Rechten andeutet, mit dem Verkäufer über den Preis der Ware unterhandelt (vgl. hierzu Abb. 325). — Nicht recht deutlich ist, womit der in Abb. 958 auf Taf. XXIII links dargestellte Verkäufer handelt. Der Tisch, vor dem er sitzt, ist mit allerlei unidentischen Gegenständen besetzt; da einige darunter Vögeln, andere Fischen gleichen, so glaubt Jahn, hier einen Viktualienhändler zu erkennen, zu welcher Annahme



956 Vor dem Tuchladen. (Zu Seite 583.)

haben scheint. Daran schließt sich der Verkaufsstand eines Kupferschmiedes, welcher Kessel und andre Metallgefäße feilhält: er steht in der Mitte seiner angestellten Waren und hält in der Linken einen Kessel, während er mit der Rechten ein Stäbchen hineinsteckt, wie Jahn richtig erklärt, will er dem vor ihm stehenden Käufer durch den hellen Klang des Erzes zeigen, daß das Gefäß wohl erhalten und nirgends geboresen oder geflickt ist. Der Käufer streckt die Rechte aus, als mache er dazu irgend eine Bemerkung; neben ihm steht ein kleiner Knabe in kurzer Tunika, mit einem Henkelkorbe am Arm. Links steht ein andrer Käufer, der ein vom Boden aufgehobenes Gefäß mit Henkel prüfenden Blickes beschaunt; im Hintergrund ist ein Arbeiter, vor einem Amboss knieend, beschäftigt, irgend einen Gegenstand mit dem Hammer zu bearbeiten. Ganz rechts ist der Stand eines Brotverkäufers. Derselbe hat

die neben dem Tisch auf der Erde stehenden Krüge wohl stimmen. Der Verkäufer, der gebückt hinter seinem Stände sitzt und beide Arme auf die Knie gelegt hat, scheint eingeschlafen zu sein, ein Mann hinter ihm klopf ihm auf die Schulter, um ihn darauf aufmerksam zu machen, daß zwei Knaben, ein kleinerer und ein größerer, etwas kaufen wollen. Von letzteren hat der ältere einen Henkelkorb am linken Arm, während der andre dem Verkäufer ein Gefäß entgegenstreckt. Im Hintergrunde stehen verschiedene Personen an den Säulen des Forums. — Weiter nach rechts finden wir den Verkaufsstand eines Schuhmachers. Rechts und links sitzen hier auf zwei Bänken je zwei Frauen: die eine links hält ein kleines nacktes Kind auf dem Schoße. Zwischen ihnen, nach links gewandt, steht der Verkäufer, derselbe hält in der Rechten einen Schuh, auf den er mit einem in der Linken gehaltenen Stäbchen



Tas. 9.6.000-138

1110 2521

Куплетъ 1

Hofverhältniſſe



Vollständiger

0.0 120 240 360

Schulverlauf.



Fingerring 7/

Clarkston

934 (Zn Polw 186.)



Vari Placens. (the same as)

ninweist. An der zwischen den Säulen befindlichen niedrigen Mauer sind paarweise Fußsohlen genailt, welche wohl die Auslage des Schusters vorstellen sollen. In beiden Seiten des Gitters sieht man, wie in Abb. 960, Reiterstatuen; in der Kaiserzeit, wo die Ehre einer öffentlichen Bildhauerei nicht mehr viel besagen wollte, waren dergleichen auch in kleineren Provinzialstädten ein ganz gewöhnlicher Schmuck des Forums. — Auf Abb. 959 auf Taf. XXIII sehen wir wieder den Tisch eines Verkäufers, bedeckt mit unheimlichen Gegenständen, am Boden steht ein Eimer mit Henkel, eine Schüssel und ein anscheinend mit Früchten gefüllter Korb. Der Verkäufer steht hinter dem Tischchen, ein davor stehendes Mädchen scheint die verkäuflichen Waren zu mustern. Rechts hiervon sehen wir zunächst zwei Frauen im Gespräch mit einem Mann; weiterhin einen Garkoch bei einem Kessel, unter welchem Feuer angemacht ist. Der Koch hat ein kleines Henkelgefäß aus dem Kessel gefüllt und hebt es an einer Gabel oder Zange heraus; der Inhalt scheint für den links stehenden Käufer bestimmt, während der von rechts Nahende mit dem Stock und der höflich erholenden Rechten vermutlich ein Bettler ist, welchen der Verkäufer abweisend an bescheiden scheint. Auch hier stehen einige unbeteiligte Personen im Hintergrund. Abb. 960 auf Taf. XXIII endlich zeigt uns vier Personen, welche das auf einem langen Brett vor drei Reiterstatuen angebrachte Album, d. h. die Tafel mit den öffentlichen Bekanntmachungen von amtlichen Verordnungen, Spielen u. dergl., zu lesen im Begriff sind. — Das zur gleichen Serie von Forumsbildern gehörige Bild einer öffentlichen Schule s. im Art. (Schulen). [11]

Mars. Daß dieser italische Haupt- und Stammgott ursprünglich zu dem griechischen Ares keine Beziehung hat, wird jetzt allgemein angenommen. Auch ein Parallelismus mit Apollon, der sich auf einzelne Symbole stützt, ist wertlos für die ganze Entwicklung. Mars ist in älterer Zeit ein Saturn- und Jahrgott, der im Frühlingsmonate waltet (Martius, März); sein heiliges Tier der Wolf, sein geweihter Baum die Eiche, Man opferte ihm Früchte des Feldes, Pferde und alles nutzbares Vieh: das *pecus oecum*, eine wohl Stellvertretung des Menschenopfers, trug vornehmlich dazu bei, ihn für die einseitige Auffassung späterer Geschlechter immer mehr zum Kriegsgotte schlechthin zu machen, als welchen ihn der ausgebildete römische Staat verehrt. Sein Bild oder vielmehr sein Symbol war in vielen italischen Städten und auch in Rom die heilige Lanze oder hier vielmehr zwei Lanzen, des Mars und des Quirinus, welche seit der Doppelherrschaft in dem Heiligtum der Königsburg aufbewahrt wurden; wenn sie sich von selbst bewegten, war es ein böses, Sühnung forderndes Vorzeichen. Vgl. Plut. Rom. 29. Bei Geß. Noct. Att. 4, 6 heißt es in einem Senatsbeschlusse: *pontifex*

omittant in sacrum regiae hanc Martius missam, vgl. Liv. 40, 19 u. u. bei Preller, Röm. Myth. I, 339. Die Priester des kriegerischen Mars sind die Salii (s. Art.); als eigentlicher Schlachtengott wird er selbst zum Gradivus (nach Serv. Aen. 3, 35: *gradivum*, Böotisch Ἀπὸν l. o. *erilientem in proelia*), der nun schon leibhaftig im Kampfe erscheint, so 232 v. Chr., wo er als Mann von hochragender Gestalt (*eximia magnitudo iuvenis* Valer. Max. 1, 8, 6), einen Helm mit zwei Federbüscheln auf dem Haupte, bei Erstürmung des feindlichen Lagers voranschreitet. Auf römischen Familienmünzen wird von nun ab das Bild des Gottes ebenfalls in kriegerischem Schmucke dargestellt, jugendlich und behelmt, und mit hehren Federbüscheln auf dem Helme, wie er sich auch bei den Sammlern findet und italischer Branch war; vgl. Liv. 9, 40 u. Preller a. a. O. S. 349 Anm. 2. (Auch der doppelte Helmbüschel des Romulus — *geminarum vertice cristae* Verg. Aen. 6, 779 — ist wohl eine vom Tempelbilde des Mars entlehnte Auszeichnung. Vgl. Valer. Max. 1, 8, 6: *gulae duabus distincta pinnis* und das unteritalische Vasenbild vom rasenden Herakles oben S. 665 Abb. 732 und Brunn *urce etruscae* tav. 33, 15 u. 16 bei den links stehenden Krieger. Wenn ein solches Bildnis, von etruskischer oder griechischer Künstlerhand, zuerst aufgestellt wurde, wissen wir nicht. In dem Marstempel an der porta Capena, der gleich nach dem Abzuge der Gallier geweiht worden war (Liv. 6, 5), befand sich ein Bild des Gottes, welches bei Hannibals Annäherung im Jahre 217 Schweifs vergoß nach Liv. 22, 1, 12: ob die dabei erwähnten *simulacra luporum* etwa daneben standen oder nur Reliefzierden des Helmes waren, steht dahin. Ein vollkommen griechischer Tempel und von Griechischer Hand wurde dem Mars in der Nähe des Circus Flaminius vom Konsul Brutus Callaicus 132 erbaut und darin ein sitzender Koloss des griechischen Ares (von Skopas) aufgestellt, den man jetzt anfangs vollständig dem römischen Gotte gleichmachte. Der Tempel des Mars Ultor, den Augustus zur Aufnahme der von den Parthern zurückgegebenen Feldzeichen auf dem Capitol erbaut, enthält ein Standbild, welches nach den mehrfachen Abbildungen auf Münzen (Weisser II, 254) in der rechten Hand einen Legionsadler, in der linken ein andres Feldzeichen trug (Preller a. a. O. I, 368). In einem weit größeren Prachtbau für denselben Gott auf dem Forum Augusti sah man im Innern Venus genetrix und Mars, vor der Thür stand am Eingange der gepaarte Ehegatte Vulcan; vgl. Ovid. Trist. 2, 296: *stat Venus Ultori juncta, cir ante fores*, nach Verbesserung Haupts bei Laebmann ad Lucet. III, 954. Den glänzenden Schmuck dieses Tempels schildert Ovid. Fast. 5, 549 ff. Die Statuengruppe soll nachgeahmt sein in einem Relief, beschrieben Annal. Inst. 1863 S. 367. Für spätere Darstellungen des Mars vgl. Ares S. 117 ff. Der

einige wirkliche Mythen des Mars, seine Liebschaft mit Ila oder Rhea Silvia, findet sich mehrfach dargestellt, und zwar öfters gerade in der von Lessing, Laokoon Kap. 7 bezweifelte Art (vgl. darüber Blümner in der Ausgabe des Laokoon II S. 648 ff.), so daß der Gott herabschwebt, ohne jedoch berührt zu sein, übereinstimmend mit dem Ausdrucke Juvenals II, 107: *audam effigiem clipeo cincta et hasta pendente laqueat*. Der bei Lessing besprochene geschnittene Stein (oder ein ganz ähnlicher) ist abgebildet bei Wieseler, Denkm. II, 253. Ebenso auf einem Gemälde aus den Thermen des Titus, welches wir hier (Abb. 961) nach Wieseler, Denkm. II, 253 wiedergeben. Hier kommt Mars im Hintergrunde aus den Wolken, aber nicht von ihnen getragen, heraberschwebt, wie seine Haltung dies unmißlich ausdrückt, er ist nackt (Juven. *nuda effigies*), übrigens mit Helm, Schild und Lanze versehen, auch das Schwert hängt ihm zur Seite, die Chlamys flattert im Luftzuge hinter her. Unten am Fluße aber liegt Rhea in einer der schlafenden Ariadneähnlichen Stellung hingestreckt hinter einem Felsen, neben welchem Schilfrohr wächst; zu ihren Haupten sitzt der Schlafgott (Somnus), als bärtiger Greis gebildet (vgl. oben S. 707 Abb. 770), mit dem Mohnstängel im Arme und kleinen



Abb. 961. Mars zu Rhea Silvia herabschwebend.

Flügeln (wie von Fledermäusen, nach Blümner am Haupte). Rechts unten fällt die Scene ein Hirt, welcher mit der Gebohrte des Erstausens davonzieht — Freil variiert ist diese Darstellung mit dem Relief der Ara Casil (s. Art. »Ara« S. 119 Abb. 125), wo Mars, ebenso bekleidet und gerüstet, aber schon auf der Erde angelangt, von rechts auf Ila zuschreitet. Neben dieser sitzt der Tibergott ziemlich aufrecht, um den hohen Wasserstand anzudeuten (Wieseler) (?), sein Arm umschlingt einen palmförmlich gefalteten Baum, während der wagenhafte Feigenbaum (*fecus Ruminalis*) hinter der schlafenden Ila seine krummen Äste ausbreitet. — Ähnliche Darstellungen auf Reliefs: Gerhard, Auf. Bildw. Tat. 40, 2. 118; Roehette, Mon.

inscl. 8, 2; Beudant, Latran N. 47; Millin, G. M. 653, 654; Overbeck, Kunstmyth. III, 130; Prober, Röm. Myth. I* S. 347, 2. — Eine seltsame Vorstellung des Mars als Kind mit Schild und Lanze, von Menerva als Wärterin über eine Tonne mit flammendem Feuer gehalten, im Beisein von Jupiter, Juno, Mercur, Hercules, Apollo, Liber, Victoria auf der einen, Diana und Fortuna auf der andern Seite, Zeichnung einer präestinitischen Casa Mon. Inst. IX, 58, versucht Michaëlis, Annal. Inst. 1873 p. 221 auf dunkle römische Mythen und Gebräuche zu beziehen. — (Bull.)

Marsyas, der wechselnd Satyr oder Silen genannt wird, seitdem er durch die ihm Unglück bringende Flötenmusik mit Athena und Apollon in mythische Verbindung gebracht wurde, ist ursprünglich ein ernsthafter phrygischer Gott (auch noch später verehrt), der Eponym des Flusses Marsyas, welcher mitten in der Stadt Kelaimal (später Apameia Kibotos) aus dem Burgfelsen mit großer Wassermasse hervorsticht und durch Tropfsteinhöhlen, in welchen man ein aufgehängtes Fell zu erblicken glaubte, zu der Sage von der Schlindung des Dämons durch den hellenischen Gott Veranlassung bot. Kaum irgendwo liegen die lokalen, etymologischen

und symbolischen Elemente, aus welchen der Mythos sich gebildet hat, so klar vor wie hier. Der Flussgott, welcher über Felsen rauscht und Melodien zu spielen scheint, läßt an seinen Ufern im Thal Antiochenae (d. i. Flötensquelle) das Schilfrohr wachsen, woraus die von ihm erkundene Flöte gefertigt wird (Plin. 5, 106), die Flöte, nach deren Schall er selbst zu Ehren der großen Göttermutter tanzt und springt. Als Wasserspender hält er den Schlang (ὄφας), ein abgezogenes, roh zusammengeknühtes Ziegenfell, aus welchem die Brunnen seine Wasser zu ergießen pflegen, und sein Name selbst, ursprünglich Μαρύνης, dann im Griechischen lantlich bequemer gemacht Μαρσύης und anklingend an μάρμας, marmyrinus (Bentel, Sack), kam nach

der Ausbreitung des Apollonkultus dem hellenischen Gefühle von der Superiorität apollinischer Musik über barbarisch wilden Flötengekreisch zu Hilfe und führte zu der Erfindung des Marchens von seiner Vernichtung, dessen Ausmalung zum größeren Theile attischen Satyrnramen verdankt wird. Hauptstellen Herod. VII, 26; Xen. Anab. I, 2, 8; Paus. X, 30, 5; Strab. 578; Liv. 38, 13; (Cic. Met. VI, 383. — Dunkler ist die Beziehung der Marsyasstatue auf Märkten italischer Städte und namentlich in Rom. Eher als auf bürgerliche Freiheit (*libertas indicium* bei Serv. ad Verg. Aen. IV, 58) scheint sie auf Fülle und Reichthum (dann zu lesen *ubertas*) ursprünglich des Wassers, auch vielleicht auf karnevalistische Ausgelassenheit zu deuten. Der Silen war, nach Reliefs und Münzen, nackt und ziemlich würdelos, einen Schlauch auf dem Rücken tragend und mit hoch ausgestreckter rechter Hand (*trocha minor*) dargestellt. S. Jordan, Marsyas auf dem Forum in Rom, Berl. 1883, welchem der Deutung auf Freiheit ein Volkswitz oder Mißverständnis zu Grunde zu liegen scheint. Vgl. auch Schol. Hor. Sat. I, 6, 129 und *Elite céram.* II p. 195 n. 2.

Die Erzählung, welche in Attika erfunden ist und den Stolz des nischisch gebildeten Atheners atmet, daß Athena die Flöte zwar erfunden, nach dionysischer Sage, Pind. Pyth. 12, 20 ff., aber verworfen habe (Athen. 616 F, man vgl. Plut. Alcib. 2), ist Anlaß zu einem berühmten Kunstwerke, s. darüber Art. Myron. Auf dem flüchtigen Gemälde einer Vase von Canossa verachtet Athena das Flötenspiel (Annal. Inst. 1879 p. 21 bis 78 tav. D). Die Göttin sitzt auf ihrer Agle und bläst auf zwei Flöten, während ein Satyr ihr den Spiegel vorhält, um ihr die verzerrten Züge zu zeigen, vgl. Plut. Moral. II, 456 B: ὁδὲ πρέπει τὸ σῆμα τὸς ἀλόως μέλει καὶ ἄλλα



Fig. 2. Wettable des Marsyas mit Apoll. (Zu Seite 888.)



923 Marsyas vor der Schlachtung (zu Seite 389)

αἰζοῦ, καὶ τυδῶος ἐδάχνηόνει· Hinter ihr erscheint Marsyas mit derselben Gierde des Erstannens, wie auf der berühmten Skulptur des Myron; er ist erschüttert, brennt, die weggeworfenen Flöten sofort zu ergreifen. Rechts und links Satyr und Bacchantin, links oben im Hintergrunde lagert Zeus. Michaelis hat mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesen (*Annal. Inst.* 1858 p. 298 ff.), daß die stehende Form der Fabel, wie sie am genauesten bei Hygin. fab. 165 erzählt wird, einem attischen Drama entstamme, vielleicht des Euripides; schon die Verwendung der Skythen als Schindlers spricht dafür. Eine Seltsamkeit in der Erzählung Apollodors über (I, 4, 2), wonach Apollon den Sieg erst davontrug, als er die Kithar umkehrte (*ορπέαυ τὴν κελύπαι*, Hygin. *versabat citharam*) und so spielte, was Marsyas mit der Flöte nicht nachmachen konnte, hat er so wenig wie die früheren Erklärer aufzuheben vermocht. Nach Diodor III, 59 aber sang Apollon zum Zitherspiel, was Marsyas bei der Flöte nicht konnte, und machte dadurch den Kampf ungleich. Die Annahme von Salmasius, daß Apollon die Weise oder Tonart verändert habe, wozu nach Paus IX, 12, 4 andre Flöten erforderlich gewesen wären, ist wegen des Ausdrucks bedenklich.

Als hervorragendes Kunstwerk aus dem Altertum wird erwähnt (Plin. 35, 66) das Gemälde des Zeuxis: der gekesselte Marsyas, später im Tempel der Concordia zu Rom (*Marsyas religatus*). Brunn gleicht die Situation des Bildes ungefähr bei Philostr. iun. 2 wiederzuerkennen: Marsyas an die Fichte gebunden, der Skythe vor ihm das Messer wetzend, Apollon gegenüber in selbiger Ruhe, der Chor der Satyrn trauernd.

Die bedeutende Zahl der übriggebliebenen Kunstwerke mit Darstellungen des Marsyasmythos besteht meist aus Vasenbildern und römischen Sarkophagreliefs. Von der letzteren Gattung eine Probe hier voranzustellen veranlaßt der Umstand, daß in ihnen mit Wahrscheinlichkeit viele Nachbildungen älterer Reliefs und auch wohl größerer, von bedeutenden Meistern geschaffener Statuengruppen erkannt werden dürfen. Unter diesen meist schlecht gearbeiteten und mit Figuren überladenen Bildwerken zeichnet sich durch Einfachheit aus der große Sarkophag, welcher 1853 in den toskanischen Maremmen gefunden wurde (Abb. 962, nach Mon. Inst. VI, 18) und weniger Verstümmelungen als die meisten andern zeigt. In der Mitte steht der schon oben erwähnte Apollon aufrecht, nackt, mit der Kithar, mit erhabener Verachtung den Gegner von der Seite anblickend. Dieser steht blütel, mit großer satyrhafter Gesichtsbildung und spitzen Ohren ihm zugewandt da und blüet kuschelnd mit Anstrengung und Eifer auf der großen Flöte. Durch ein vorn zusammengeknötetes Wollfell und die hinter ihm aufgehängte Syrinx nebst dem Hirtenstabe ist seine Natur als

Waldgöttheit in römischer Weise noch näher charakterisiert. Hinter ihm steht Athena, seine Gönnerin (wie auch sonst), mit Helm und Schild, während ihre Schlange sich an der von ihrer Rechten gehaltenen Lanze aufringelt. Aber auf Apollon eilt schon die geflügelte Siegesgöttin zu, welche in der abgetrochnen rechten Hand den Kranz hält und durch ihren nach links und oben gerichteten Blick anzeigt, daß sie nur den Wink (des Zeus?) erwartet, um den Gott zu krönen. Der zu ihren Füßen gelagerte bärtige Flußgott, durch die Wasserurne und das Schilfrohr bezeichnet und mit letzterem auf die Beschaffenheit der Gegend deutend, ähnelt dem Flötenbläser im Gesichte schon so sehr, daß wir begreifen, wie dieser Fluß mit dem Geschundenen identifiziert werden konnte. Wenn das zwischen den beiden Gegnern auf einem Felsen im Schatten einer Eiche sitzende anmutige Weib nur eine Ortsnymphe, etwa des Thales Anakrone, sein sollte, so wäre dies neben dem Flußgott fast zu viel; sie ist daher wohl eher mit Michaelis für eine Muse anzusehen, deren halbnaakte Bildung nicht unerhört, für welche aber die Haltung des Fingers am Ohr ein sehr passender Geatus ist (vgl. oben S. 589). Zudem kommen auf andern Bildern die Muses in größerer Zahl bei der Scene vor. Auf der rechten Seite des Bildes ist die Bestrafung vorgestellt, wie immer so, daß wir nur die Vorbereitung des Schrecklichen gewahren. Marsyas ist schon von dem nebenstehenden Jünglinge, dessen skythische Tracht und Gesichtsbildung hier schon ganz verwischt ist, mittels eines Seiles an der Fichte hinaufgezogen worden, so daß er über dem Boden schwebt; vor ihm kniet ein anderer Diener, bärtig und nackt; er schleift das für die Schindung bestimmte Messer und blickt den Unglücklichen an. Über die Bedeutung der jugendlichen Figur, welche in ruhiger Haltung auf hohem Fels sitzend mit dem Körper nach dieser Scene gewendet ist, über das Haupt der Mitte zugekehrt hat, also bestimmt scheint, beide Momente zu verbinden, ist man in Verlegenheit.

Die Nebenseiten des beschriebenen Sarkophags zeigen in höchst roher Arbeit die Bekränzung Apollons durch eine römische Victoria mit Palme und anderseits durch eine halbverhüllte Göttin mit Scepter. Dagegen fehlt hier die mehrmals erscheinende Scene, wo Marsyas die eben ausgeworfenen Flöten flüet und Athena noch ihr entstelltes Antlitz im Wasserspiegel beschaunt. Außerdem pflegen sonst der Hauptscene des Wettstreites die Muses (in beschränkter Zahl) und auf Seiten des Marsyas die Kybele nebst

Bakchos, auf Seiten Apollons Artemis, Hermes und Hera beizuwohnen; vgl. z. B. Wieseler II, 152 und die ausführliche Abhandlung von Michaelis a. a. O.

Von einer oben vermuteten großartigen Statuengruppe haben sich zwei Einzelfiguren erhalten, der sog. Schleißer in Florenz und der am Banquet hängende Marsyas. Von letzterer Statue finden sich mehrere Exemplare in Florenz (wir geben das bessere, Abb. 363, nach Photographie), ein noch seiner gearbeiteter Torso in Berlin. Die vorzüglichste



364 Der Schleißer in Florenz.

Behandlung des nackten, straff gespannten Körpers beweist nicht bloß eindringendes anatomisches Studium, sondern auch besondere Lust an der grausigen Scene, deren empörende Wirkung nur durch die Hervorhebung der gemeinen Natur des Satyrn in der starken Haarbildung und dem finstern Gesichtsausdruck etwas gemildert wird. Wenn nun Gegenstand und akropuloses Naturstudium dahin führen, das Originalwerk einem Künstler der alexandrinischen Zeit zuzuschreiben, so ist die berühmte Statue des Schleißers in Florenz (Abb. 364, nach Photographie) geeignet, es sehr wahrscheinlich zu machen, daß die Erfindung von einem der pergamenischen Künstler

ausgang, deren Virtuosität in charakteristischen Barbarenbildungen wir auch jetzt bewundern dürfen (s. oben S. 251 ff.). Die Gelegenheit zu solchen Studien wand aber gerade jenen Künstlern durch die bekannten Barbareneinfälle, welche ja auch Griechen land und namentlich das delphische Heiligtum heimsuchten (288 v. Chr.), in reichlichem Maße zu teil. Die Barbarennatur ist in allem Einzelnen, in der Stellung, in dem lederartigen Gewand, in der engen Brust, in der Schädelbildung, die nach Blumenbach konaknallisch ist, in dem Bart und unordentlichen Haupthaar sehr charakteristisch und lebendig wieder gegeben. Auch treten wie am sterbenden Fechter 3. Art (Pergamon) alle Hautfalten über den Knocheln der Hände und die Adern stärker hervor, als an idealen Gestalten üblich ist (Friederichs). Ergänzt sind nur einige Finger der Marmar ist derselbe wie bei den pergamonischen Barbarenstatuen vom Weltgeschenk des Attilas (s. Art. Pergamon). Man nimmt an, in der Statue ein Originalwerk zu besitzen. Für die Herstellung der vorzunehmenden Gruppe, die der antiken Knappheit und Einfachheit gemäß wäre, würde es genügen, zunächst den Schleifer so vor Marsyas hinzustellen, daß er ihn angrinst (wie bei Philox. num. 2: ἀνίσταται δὲ ἐξ τὸν Μαρσύαν, τλανκὺν τὸν ἀφ' οὐλοῦ καὶ κόην τινὰ διαπύτος ἀγνὸν τε καὶ ἀβυχάσιον, der auch noch weiter ausmahlt: ἡ δ' ὀφρὸς ἐπὶ τὸν τοῦ θυμῶτος ἐξ αὐτῆς εὐρηγμένη καὶ αὐτοῦ ἀγνὸν τὸν ὀφρὸν τὸν ἀλλότῳ αὐτῷ ὁρᾶσθαι). Gegenüber dem Marsyas aber würde der siegreiche Apollon seinen Platz finden, entweder stehend, wie auf mehreren Gemmen (z. B. Wieseler II, 151, 153a), oder ein wenig erhöht durch einen Felsensitz und in der Stellung seliger Ruhe mit über den Kopf gelegtem rechten Arme, die Leier in der Linken (so auch Philox. a. a. O.), vielleicht den Greif oder den Schwan zur Seite, wie ihn manches Marmorwerk zeigt (z. B. Wieseler II, 152; Mus. Pio-Clem. V, 4, wo auch der junge Olympos, der Schüler des Marsyas, sein Gesicht verlaufend und weinend dabei steht). Auf einem Wandgemälde (Wieseler II, 489) sehen wir Marsyas den Olympos im Flötenspieler unterrichten, ähnlich wie Cheiron den Achilleus (s. Abb. 6).

Auch an Vasenbildern, aber nur jüngeren Stiles, seit dem Ende des peloponnesischen Krieges, welche den Mythus mannigfach variierend darstellen, fehlt es nicht; s. Ellis éran. II, 61—75 (besonders hochkünstlerisch und vielleicht gemäßen dem Satyritrama entlehnt pl. 61). Sie zerfallen aber, nach Michaelis in Arch. Ztg. 1839 S. 41 (wo auch weitere Quellenangaben), in drei Gruppen. Die erste umfaßt diejenigen Ereignisse, welche dem Wettkampfe vorausgehen, von den ersten Flötendahlungen des Satyrs an bis zum Entschern und Wachsen seines Künstlerstolzes, welcher Apollon veranlaßt, dem übermüthigen Virtuosen gegenüber zu treten (z. B. Ellis éran II,

66, 69, 70). In der zweiten Gruppe lassen sich ebenso Schritt für Schritt die einzelnen Momente des Wettstreites selber verfolgen. Bald ist Marsyas noch guter Dinge und hört dem Gotte unverzagten Mutes zu (z. B. Wieseler, Denkm. II, 149), bald mit sich in Haltung und Gebärde aufs lebhafteste seine Unruhe, sein Verdruss, seine Hoffnungslosigkeit, während anderseits Nike sich dem kitharspielenden Gotte mit einem Siegszeichen naht (z. B. Ellis éran. II, 63, 67).

Eine neue Wendung dieses Wettkampfes finden wir dargestellt, und zwar schon mit der Vorahnung des endlichen Ausgangs, auf einer großen Pachtvase aus Ruvo (Abb. 265, nach Mon. Inst. VIII, 42), wo Marsyas im Beisein zahlreicher Zuhörer aber selbstsamerweise die Kithar schlägt, während er sonst doch als Flötenspieler gilt. So auch auf dem etruskischen Vasenbilde Arch. Ztg. 1884 Taf. 5. Er ist nackt, mit wirrem Haar und Bart, mit Schweif und Ohren eines Satyrs gebildet, aber ihm erhebt sich eine große Fichte (in welcher er später aufgehängt wird, Apollod. I, 4, 2), zu seinen Füßen ragt auf baulicher Säule der Dreifuß des Apoll. Athena steht ihm vollgerichtet gegenüber und spricht das Urtheil, auf dessen ungünstigen Ausfall wir uns der abgewandten Stellung der geflügelten Nike schließen dürfen. Hinter Marsyas steht, ihm ebenfalls den Rücken zukehrend, eine majestätische Frau mit Stirnkrone und Schleier, bei welcher der Rest der Inschrift (da Hobe hier keinen Sinn hatte) zu Köstlich dem Namen der phrygischen Göttermutter, zu ergänzen ist. Diese wird mit lebhafter Gebärde von einer kleiner gebildeten, leichter gekleideten Frau angesprochen, in der wir die Mutter des Marsyas vermuten dürfen, da letzterer auch Sohn einer Nymphe heißt (von παρὰ ἑνὶ Ἀθ. III 17 E). Im Vordergrund vor beiden Frauen ruht ein Satyr mit einer Malakole, welche den Thyrsos trägt, während ersterer einen offenkür für Marsyas bestimmten Lorbeerkranz hält. Satyrn im Gefolge der Rhea Kytbele finden sich auch sonst, z. B. Eur. Bacch. 120. Sehr bezeichnend ist der dem Satyr zugeschriebene Name Σίπος, d. i. »Stumpfnaase«, der übrigens bei Satyrn auf Vasen häufig ist und im gemeinen Leben auch neben Σίμων vorkommt. Gegenüber finden wir die Gegenpartei zunächst Apollon selbst in stolzer oder Haltung stehend, den Obertheil größtentheils entblößt, lorbeerbekrönt und einen langen Lorbeerzweig als Stab nützend; ähnlich an ihn geknüpft Artemis, langbekleidet in dem armellosen gefürzten Chiton mit Überschlag und mit Köcher, Bogen und Fackel ausgesteigt, während ihre Handbewegung sprechend die Verwunderung kundgibt über Marsyas' nichtiges Prahlwerk. Weiter zurück sitzt Hermes in Botentracht, dem Zeus den Ausgang zu verkünden gewärtig. Den Schlufs zur Rechten macht die hehre Gestalt der Leto, welche hier als Jählerin

und Scepter führt (wie auch Strab. 640), besonders aber kenntlich ist an dem Störnenschilder als Göttin der Nacht, um das dunkle Gewand (bei Hes. Hymn. 406 κοινόντες) künstlerisch geschmackvoll zu ersetzen (vgl. die Vasenbilder *Elte céramogr.* II, 27, 36). — Abweichende Erklärungen im einzelnen gibt Michels, *Arch. Ztg.* 1869 S. 42, welcher dann fortfährt: „Eine dritte Gruppe der Vasenbilder setzt den Wettkampf als beendet voraus und vergegenwärtigt den Urteilspruch sowie die Vorbereitungen zu dessen Vollzug (so *Elte céram.* II, 64; 74; Wieseler, *Denkm.* II, 159 u. *Arch. Ztg.* 1869 *Taf.* 17, 18), denn die Schlange selbst ist so wenig von der Kerauographie, wie in irgend einem andern antiken Kunstwerke dargestellt worden.“ [Rm.]

Matres, Matronae. Unter diesem Titel wollen wir nicht von den schließlichen „Müttern“ (*Plat. Marc.* 20; *Diodor* IV, 79, die *Gaethlos* Faust (II, 2) uns nahe gebracht hat, handeln, sondern von den, ob schon nicht zur griechisch-römischen Mythologie gehörenden *Matres*, auch *Matrae*, *Matronae* genannten drei Göttinnen (in der Dreizahl zu vergleichen den Chariten, Moiren, Tauschwestern, Nymphen, Horen), welche in Gallien, Spanien,



Die Marsyas und Apoll im Wettkampfe. (Zitiert nach 1869.)

Britannien und großen Teilen Deutschlands verehrt worden sind und von denen nur zahlreiche Denkmäler in Vollsteinen römischer Technik zeugen. Die Ausdehnung der Fundstätten macht keltischen Ursprung wahrscheinlich, doch hat Simrock, *Deutsche Myth.* S. 331 ff. (3. Aufl.) sie mit den nordischen Nornen in Verbindung gebracht. Da sie stets in der Dreizahl neben einander sitzend (selten alle oder einzelne stehend) vorkommen, zum Teil mit Füllhörnern versehen, zum Teil Ernteschalen auf dem Schoße haltend, so gelten sie wohl mit Recht

der Beirinnen häufig in der Gegend. Die drei weiblichen Gestalten sitzen in einer leicht gerundeten Nische auf einer mit Polstern belegten Bank, deren Rücklehne ihnen bis zum Nacken reicht; die Einfassung bildet jederseits ein Delphin, der mit stark gewundenem Hinterleib nach oben gerichtet ist; eine mythologische Beziehung dieses Tieres ist kaum festzustellen. Hinter der Bank, in der Mitte der Nische, zeigt sich über dem zerstörten Kopf der mittleren Figur ein korinthisches Kapitäl in flachem Relief; auf diesem ruht die Decke der Nische. Vorn an



968 Die drei Mütter

als Nahrung verteilende Schutzgöttinnen (wie die ältesten Chariten) und werden in zahlreichen Inschriften außer mit örtlichen Beinamen auch als *campestres, silvinae* (Flur- und Waldgötthinnen), *arborae* (Sympnen), *arbutae* (Eiben) bezeichnet. Wir geben das am besten abgebildete Denkmal (Abb. 968, nach Arch. Ztg. 1876 S. 61), einen Stein aus Rodingen im Jülicher Lande (jetzt in Maastricht) von 1,16 m Höhe mit Auszug aus der Beschreibung von Haug. Die Inschrift ist zu lesen: *Matronis Gesaen M. Iulius Valentini et Julia Justina ex imperio ipsarum libentes interitis*. Der Beiname *Gesaenae* ist unerklärt, ein Julius Valentinus kommt bei Tac. Hist. IV, 68–85 als Führer im batavischen Aufstand vor, doch ist

beiden Seiten ist letztere von Pfeilern begrenzt, welche ohne Zweifel eben solche Kapitule tragen, wie sich aus andern Denkmälern ergibt. Die drei Matronen selbst sitzen in ruhiger, würdevoller und doch anmutiger Haltung und haben, wie gewöhnlich, Körbe oder flache Schalen mit Früchten auf dem Schoße, die sie mit den Händen halten; nur die linke legt ihren rechten Arm vertraulich auf den Korb der mittleren. Die Gesichtszüge sind etwas zerstört. Sie tragen bis auf die Füße reichende Unterkleider, darüber weisse faltreiche Mäntel, die auf der Brust mit einem Knoten geknüpft und mit einer dreigliedrigen Fibula zusammengehalten werden. Auf dem Kopfe tragen die beiden äußeren Matronen die elgen

ömlichegroße, turbanartige Haube, welche dem ganzen Ober- und Hinterkopf bedeckt; die mittlere dagegen entbehrt dieses Kopfschmuckes (sonst wäre das dahinter stehende Säulenkapital nicht sichtbar); wie es scheint, fällt ihr Haar zu beiden Seiten reich und unbedeckt auf die Schultern herab. So findet es sich deutlich auch sonst. Ebenso ist auch mehrmals die mittlere Figur etwas kleiner und viel jugendlicher, mehr mädchenhaft dargestellt, vielleicht also als Jungfrau anzufassen. Die Früchte in den Körben sehen wie Äpfel aus, was vorn über den Rand herunterhängt, kann Trauben oder Ährenbüschel bedeuten. Die Frauen tragen geschlossene Schuhe. — Auf der rechten Nebenseite sehen wir einen Jüngling in der Tracht der römischen Opferdiener (*camilli*; s. Art. »Opfer«), mit aufgeschürzter Tunica, er trägt in der Rechten eine Kanne, in der Linken eine Schale mit Griff und schreitet zum Opfer heran. (Ähnlich ist der Hermes neben der Kybele auf dem Relief S. 729 Abb. 863.) Links gegenüber befindet sich eine schreitende Jungfrau, deren linkes Bein von einem durchsichtigen, eng sich anschmiegenden Gewande bedeckt ist, während über Arm und Schultern das Obengewand herabfällt. Andre Denkmäler beweisen, daß auch sie zum Opfer sich anschickt. Unten an jeder Seite ein Akanthusornament. Der architektonische Rahmen des Steines stellt offenbar eine den Göttinnen geweihte Säulenhalle mit Lagerstätte (*lectus*) vor, wie dies auch sonst inschriftlich bezeugt ist. [Um]

Mausoleum. Das berühmte Grabdenkmal, welches der König Mausolos, persischer Satrap im südwestlichen Kleinasien, sich mit seiner Schwester-Gemahlin Artemisia in Halikarnassos um die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. errichten ließ, kann als eine gemeinmannschaftliche Schöpfung der bedeutendsten griechischen Künstler, welche um jene Zeit blühten, bezeichnet werden. Die schriftliche Überlieferung (Hauptstelle Plin. 36, 30, 81, leider nicht ganz sicher im Text) ergibt, daß das Gebäude zu Mausolos Lebzeiten entworfen und begonnen, unter seiner Witwe Artemisia (351—348) weiter gebaut, aber erst nach deren Tode von den Meistern zu ihrem eignen Ruhme und als Denkmal der Kunst (sagt Plinius) ganz vollendet wurde. Die Architekten werden Satyros und Pythis genannt, welche auch selbst über den Bau eine Schrift verfaßten; mit dem großartigen plastischen Schmucke bekleideten die Ostseite Skopos, die Nordseite Bryaxis, die Südseite Timotheos, die Westseite Leochares, über welche die betreffenden Artikel zu vergleichen sind. Der Bau wurde im späteren Altertum unter die sieben Weltwunder gerechnet und schon seit der Zeit des Augustus begann man prächtige und kolossale, zum Teil wohl nach seinem Vorbilde errichtete Grabmäler appellativisch Mausolea zu benennen (vgl. Sueton. Aug. 100; Vesp. 28; Martial. V, 64, 5). Glücklicher als diese Nachbildungen, hat der Prachtbau in

der karischen Hafenstadt etwa 1700 Jahre allen zerstörenden Einflüssen der Witterung Trotz geboten; er wird von christlichen Dichtern und Kirchenvätern gepriesen und noch im 12. Jahrhundert als wohl erhalten erwähnt, bis vielleicht zuerst ein Erdbeben ihn zum Toll nurwarf, dann aber im Jahre 1402 die Johanniterritter beim Herannahen Tamerlans zunächst die Steine der ihn krönenden Pyramide zur Erbauung von Festungswerken in großen Massen verwendeten, und endlich dieselben Ritter 1522 beim drohenden Angriffe der Türken den immerhin noch gewaltigen Überrest (die ganze Unterhälfte des Baues) zum Ausbessern der Mauern abtragen und den kostbaren Marmor zu Kalk verbrennen ließen. Ein Schutthügel bezeichnet die Stelle. Erst in unserm Jahrhundert (1846) wurden 13 eingemauerte Reliefplatten ins britische Museum gebracht, alsdann (1856) von England eine umfassende Ausgrabung unter Ch. Newton veranstaltet, welche zahlreiche Trümmer von Baugliedern und Skulpturen zu Tage gefördert hat und uns die Massenhaftigkeit und Pracht dieses Wunderwerkes etwas deutlicher ahnen läßt.

Schon auf Grund der wenigen Maßangaben und Winke alter Schriftsteller hatte man früher mehr als vierzigmal Rekonstruktionen des Mausoleums versucht, die natürlich meist weit fehl gingen; aber auch jetzt besitzt man nicht Anhaltspunkte genug, um die Formverhältnisse im einzelnen sicher zu bestimmen. Da eine Erörterung der noch immer keineswegs vollständig gelösten Schwierigkeiten nicht dieses Ortes ist, so geben wir hier in Abb. 967 den letzten von Chr. Petersen (Das Mausoleum, Hamburg 1867) aufgestellten Entwurf, welcher mit Benützung der Versuche zweier englischer Architekten in konstruktiver Beziehung der Wahrheit wohl sehr nahe kommt und dazu wenigstens geeignet ist, von dem reichen plastischen Bilderschmucke des Ganzen eine Vorstellung zu bieten.

Plinius gibt die Höhe des ganzen Baues mit Einschluss des auf dem Gipfel stehenden Viergespannes auf 140 Fuß an, den Umfang auf 440 Fuß, und letzterer ergibt sich, wenn die Maße der untersten Sockelstufe zu Grunde gelegt werden, welche an den hier dargestellten Schmalseiten (oben Ost, unten West) $29\frac{1}{2}$, an den Langseiten (Nord und Süd) $120\frac{1}{2}$ Fuß in Länge aufweisen. Denn wie jedes griechische Heiligtum, so hoben auch diesen Grabestempel drei hohe Marmorstufen über den Boden empor, welche nur an den Eingängen zum Zwecke des Beschreitens in wirkliche Treppenstufen zerlegt wurden. Die architektonisch-plastische Gestaltung des unteren Stockwerkes beruht nun allerdings auf bloßer Vermutung, allein daß es möglich gewesen sei, dem Beschauer statt dessen eine 65 Fuß hohe Wand aus schimmellosen Marmorquadern vorzuführen, wie sie Pullans Restauration bei Newton (pl. 19) zeigt, wird schwerlich

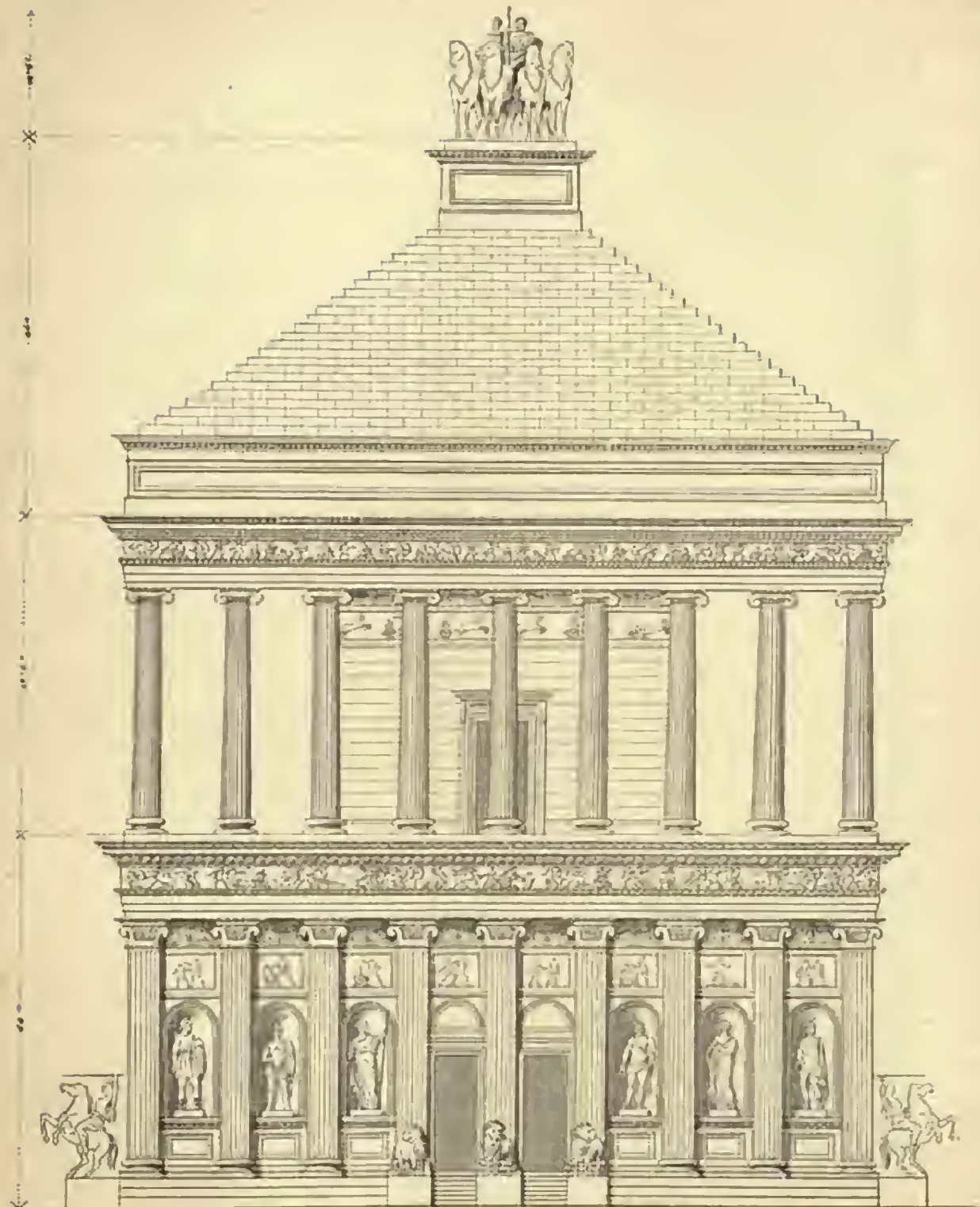
noch jemand annehmen wollen. Außerdem aber haben die Ausgrabungen sämtliche Elemente des bekleidenden Schmuckes in Trümmern von Baugliedern und Skulpturen aufgewiesen. Insbesondere sind Bruchstücke von mehr als 20 kolossalen Löwen nach England geschafft; ebenso der hochgerühmte Torso einer colossalen Amazone; und von den Bildsäulen, welche wir zwischen den Wandpilastrern in Nischen aufgestellt sehen, war wenigstens eine noch vor 100 Jahren mit dieser Einlassung im Kastell von Budrum unversehrt eingemauert zu finden. Die Statuen waren, wie die Bruchstücke erkennen lassen, 6 Fufs hoch, und die Männer theils mit Harnisch und Untergewand, wie griechische Krieger gerüstet, theils in persischer Tracht mit der turbanartigen Kyrmasia als Kopfbedeckung und einem das Kinn umhüllenden Tuch versehen. Es ist wohl zweifellos, dafs hier die Vorfahren des im Innern ruhenden Herrschers gleichsam als Wächter um sein Grab aufgestellt waren. Über diesen Nischen aber hat man viereckig eingegrabene Platten von glänzend weifsem Marmor angewunden, welche nach der Art der Metopen am Parthenon (s. Art.) Einzelkämpfe aus der griechischen Mythie darstellten, und deren eine mit dem Siege des Theseus über Skiron (s. Art. Theseus) noch leidlich erhalten ist. Diese Reliefs waren mit Farben gezieret, auch die Marmorverkleidung im ganzen bestand nach den Trümmern zu schliessen, aus verschiedenfarbigen Sorten. Die auffällige Ausnahme zweier Thüreingänge, zu welcher die ungerade Zahl der Säulen (für den Oberstock v. Plinius bezeugt) Veranlassung gab, motivirt Petersen hinreichend mit der Voraussetzung eines grossen Treppen-Auf- und -Abganges im Innern, auf welchem die Besucher (an Festen gewifs sehr zahlreich) rechts zu dem oberen eigentlichen Tempel hinauf und links wieder von ihm herabstiegen. Ubrigens ist von der Einrichtung des Innern, welches nach Analogie anderer Grabanlagen, die Grabkammer nebst Vorstufen enthalten mufste, nichts bekannt, ausser durch den Bericht des letzten Augenzeugen, des Kommandeurs de la Tourette, welcher 1522 das schon halb eingestürzte Gebäude, wie erwähnt, abbrechen liess. Der Ritter erzählt, wie man nach mehrtägiger Grabung in einem grofsen viereckigen Saal gelangt sei, welcher ringsum mit Marmorsäulen nebst Zuhörer verziert war, während an den Wänden verschiedenfarbige Marmorplatten mit Einfassungen, dann Frieß mit Reliefs von Geschlechtern und Schlachten darstellungen sich befanden. Eine enge Thür führte aus dem Saale durch einen Gang in die eigentliche Grabkammer, wo man auf dem Sarkophage noch eine Urne und einen Wappenstein aus blendend weifsem Marmor fand (*où il y avoit un sepulchre avec son vase et son tymbre de marbre blanc, fort beau et remarquable à merveille*). Unglücklicherweise, erzählt der Bericht weiter, machten

sich in der auf diese Entdeckung folgenden Nacht Räuber daran, den Sarkophag zu öffnen, und andern Morgens fand man den ganzen Boden bedeckt mit Stücken von goldgewirkten Stoffen und Goldblättchen; Marmor und Bilderwerk aber war nun zertrümmert und zum Festungsbaue verbraucht.

Über dem Architrav des unteren Stockwerkes befand sich nun entweder der Frieß mit der Amazonsenschlacht, von welchem unten näher zu reden ist, oder wie in unserer Abbildung, ein anderer mit der Kentauerschlacht, wovon nur wenige Bruchstücke übrig sind.

Der ganze prachtvolle Unterbau war aber nur ein grofsartiges Postament für den darüber sich erhebenden Tempel, in dessen Inneren Minoselos und Artemisia göttliche Verehrung genossen, vielleicht in der Umgebung vieler olympischer Götter, von deren kolossalen Bildsäulen sich zahlreiche und ausgezeichnet schöne Bruchstücke gefunden haben. Die Tempelcella umschlossen nach Plinius 36 Säulen, nach den Trümmern ionischen Stils, deren Kapitäle ebenso wie die Kassetten der Dächer des Umgangs farbig und verguldet waren, während die Cella von weifsem parischen Marmor erglänzte und am Frieß mit der Darstellung eines Wagenrennens geschmückt war. Der Eingang in die Cella war nach heiligem Brauche an der Ostseite; unsere Abbildung zeigt diese Seite in Verbindung mit der Westseite des Unterbaues, welcher letztere ebenfalls nach alter Regel als Grab umgekehrt gegen Abend sich öffnete.

Über dem Gebälk des Tempels mit dem Frieße der Amazonen (oder der Kentauern) schlicht erhob sich nun der eigenartigste Theil des ganzen Gebäudes, nämlich eine aus 24 Stufen (nach Plinius) bestehende starke und abgestumpfte Pyramide. Sie war aus Steinen von 1 Fufs $\frac{1}{2}$ Zoll (engl.) Höhe oder Dicke und theils 3 Fufs theils 2 Fufs Länge zusammengesetzt. Um die Seltsamkeit dieser Krönungen begründlich zu finden, mufs man bemerken, dafs die Pyramide als Grabaufsatz nicht blofs in Ägypten gebräuchlich war, sondern auch in Asien bei Assyriern, Babyloniern und Persern diesem Zwecke diente, und dafs die Aufstellung der Quadriga der Pythis auf solche Art von Spitzsäule (*meta*), wie Plinius sie bezeichnet, schon e. B. in dem von Kroisos dem delphischen Orakel dargebrachten Wellgeschenke ein altes Vorbild hat, indem nämlich ein goldner Lowe auf einer Pyramide von Goldbarren ruhte (Herod. 1, 50). Dafs diese kahle Umgestaltung des flach ansteigenden griechischen Tempeldaches nicht ohne Nachfolge und Wirkung blieb, beweisen uns die verschiedenartigen, einen ähnlichen Aufsatz tragenden Grabdenkmäler in Sardinien, Kleinasien, Sicilien, Gallien und Nordafrika, welche Newton pl. 31 zusammengestellt hat, namentlich aber das obdas pl. 33 abgebildete grofsartige sog. Löwengrab in Kithos, welches auf tempel-



167 Das Mausoleum zu Halikarnass, Rekonstruktionversuch. Zu sehen 162



998 Mausolus

artigem Unterbau ebenfalls auf einer Pyramide einen liegenden Löwen trägt. Aus letzterem Monumente wird es zugleich höchst wahrscheinlich, daß Petersen in der Herabsetzung der Stufenpyramide mit Recht ein entsprechend hohes Postament untergelegt und auch durch ein gleiches die Quadriga noch beträchtlich emporgehoben hat. Beides war außerdem notwendig, um die geforderte Höhe des Ganzen ohne Störung des von Plinius angegebenen Verhältnisses der Teile zu erreichen. Die Größe des Viergespannes, welches Pythia erhaltete, läßt sich aus erhaltenen Teilen der Rosse und eines Rades ziemlich sicher berechnen; ob in dem Wagen aber, wie die Restauratoren annehmen, die Kolossalstatuen des Königspaares fahrend anzunehmen sind, ist zweifelhaft. Wenigstens hat dies große Bedenken für diejenige männliche Statue, welche an der Nordseite des Denkmals gefunden und aus 63 Stücken zusammengesetzt gemeinhin als Portrait des Mausolos erklärt wird. Wir geben sie in Abb. 998 nach Photographie. Der Kopf (sagt Ulrichs) zeigt das interessante Bild des Königs in seiner vollen Manneskraft, mit kurzem Kinn- und Schnurrbart und zurückgestrichenem langen Haar, nicht idealisch schön in seinem etwas kurzen und breiten Proportionen, aber voller Energie und Willenskraft, die sich in den über die Augen stark vortretenden Superciliarknochen und dem festgeschlossenen Munde kund thut. Das lange, über einen Ellen herabwallende Gewand entspricht der Würde des Herrschers, der auf den rechten, bekleideten Fuß sich stützte und, nach der erhobenen linken Schulter zu urtheilen, in der Linken eine Waffe oder ein Scepter trug. Der Effect dieser großartig componierten Gewandung ist majestätisch. Die weibliche, entsprechend große Figur mit schöner Gewandung und schülerartigem Kopflüberwurfe, aber mit leider sehr zerstörtem Gesicht, in der man Artemisia zu erkennen glaubt, hat man zumeist neben jenem als Lenkerin des Gespannes im Wagen stehend gedacht; allein nach Overbecks Bemerkung spricht dagegen unseheinend der allzu ruhige Stand beider Personen, welcher festen Boden, nicht über einen beweglichen Wagenwall als Unterlage voraussetzen läßt. Man hat deshalb auch an die Aufstellung beider Kolossalgestalten im Innern der Tempelcella gedacht, und könnte als Lenkerin des Vier-

gespanntes etwa eine Nike oder andre Gottheit annehmen, besonders da bei Plinius nur die Friesse, nicht aber Insassen des Wagens genannt werden.

Von der sonstigen Menge statuarischer Bruchstücke und namentlich der Köpfe läßt sich hier nur sagen, daß sie meist göttlichen oder heroischen Charakters sind. Unter den mannigfachen Fragmenten von Reliefs wurden schon erwähnt die vierseitigen stückerhaltene Tafeln, der 0,94 m hohe Fries mit dem Wagenrennen (an dem ein Kopf seinen bewundernswürdigen Ausdruck von Eifer zeigt und ein sehr verwitterter größerer Fries mit der

der Platten zum Mausoleum wegen allzu geringen Wertes zu bezweifeln anfang. Eine eindringende Untersuchung hat erst ganz kürzlich Braun begonnen (Sitzungsber. d. Münch. Akad. d. Wiss. 1882 Bd. II S. 114—138), dem es gelungen ist, ausgehend von Äußerlichkeiten in Tracht und Bewaffnung der dargestellten Gruppen, ferner durch genaue Betrachtung der Körperformen sowie der der Kompositionsansätze vier Serien von einander zu unterscheiden und zwei davon mit Wahrscheinlichkeit bestimmten Kinetern anzuweisen. Da wir uns hier versagen müssen, in die Tiefe dieser noch nicht abgeschlossenen Unter-



(90) Griechen mit Amazonen kämpfend.

Kentauromachie, welcher auch bemalt war. Am wichtigsten ist jedoch der zuerst bekannt gewordene Fries mit Amazonenkämpfen, von dem eine Länge im ganzen von über 25 m (jedoch nicht zusammenhängender Stücke) ziemlich gut erhalten vorliegt.

Da man aus der im Eingange angeführten Stelle des Plinius weiß, daß von den vier mit dem Bildschmuck des Mausoleums beschäftigten hervorragenden Meistern jeder eine Seite übernommen hatte, so liegt es ziemlich nahe, den »Wettstreit der Handwerke« (*certamen manus*, Plin.) an diesen Bruchstücken nachweisen zu wollen, und in der That haben die bisherigen Bearbeiter meist große Unterschiede der einzelnen Stücke bemerkt, ja so große, daß man sogar früher die Zugehörigkeit eines Teiles

anhangen hinauszustoßen, so beschränken wir uns auf die Mitteilung einiger der hervorragendsten Platten nach den von den Originalen abgenommenen Photographien, und entnehmen die charakterisierenden Bemerkungen meist Brunns eignen Worten.

In den wahrscheinlich von der Nordseite des Giraudes entstammenden, also von Bryaxis gearbeiteten Platten in Abb. 969 und 970 nebst 971 (welche letztere beide eine und dieselbe Platte rechts und links wiedergeben, weshalb der schuldtragende Krieger in der Mitte gleich beidemale findet), — hier macht sich im Gegensatz zu andern größeren Teilen des Frieses eine besondere Vorliebe für das Nackte geltend. Die kämpfenden Krieger sind ganz unbekleidet, als Schutzaffen tragen sie runde Schilde,



Fig. 120. Halicarnassus.



Fig. 121. Halicarnassus.

Alle von der Innenseite sichtbar, geschlecht zu künstlerischer Verbindung der einzelnen Gruppen verwendet sind, und mit einer Ausnahme den Helm, der einmal (Abb. 970 u. 971) eine eigentümliche, an die asiatische Mütze erinnernde Form hat. Von den Amazonen ist nur eine (nicht hier) mit der Mütze und angeblich mit der Chitonis ausgestattet, Hose, Ärmel und Stiefeln, die sonst vorkommen, fehlen hier gänzlich. Der alten gemeinsame kurze Chiton ist bei den meisten so geordnet, daß er von den nackten Formen des Körpers, namentlich vor den Schenkeln, noch möglichst viel sichtbar werden läßt,

ähnlichkeiten des Künstlers löbt Brunn ab. Die bei beiden Reiterinnen (die eine Abb. 970) so zu sagen passive herabhängenden Teile des Chiton, welche nicht der Bewegung folgen; die straff zwischen den Schenkeln angezogenen Falten des Chiton der einen (Abb. 971) und die nicht mehr völlig natve Anordnung des Chiton der halbnackten erscheinenden Amazone (Abb. 969); die Stellung der beiden Amazonen zu Fuß, welche mehr dem Moment abgelesen, als einheitlich aus der Idee geschaffen scheint; das mit seltner Frische und Lebendigkeit ausgestaltete Motiv der auf ihrem Rosse nuge-
wun-



972 Amazonenkampf

In das eine Mal (Abb. 969) fast nur als Hintergrund des Körpers dient. »In der Behandlung des Nackten ist ein bestimmter Gegensatz der beiden Geschlechter mit bewusster Klarheit durchgeführt. Die weiblichen Formen sind überall gerundet, aber ohne Weichheit, bei den Männern ist die Muskulatur überall hervorgehoben, aber weniger die Schwellung der einzelnen Muskeln, als ihre Begrenzung nach den Hauptflächen und Umrissen betont. Überhaupt aber herrscht eine gewisse Knappheit ($\lambda\epsilon\pi\tau\acute{o}\tau\eta\varsigma$) der Formen, die in Verbindung mit der Nacktheit das Bestreben unterstützt, die Umrisse der Gestalten in möglichst bestimmter Weise von dem Grunde loszulösen. Auch in den Haltungen und Gewandfalten tritt eine klare und scharfe Formenbeziehung hervor. Als Eigen-

heiten Amazonen. In der Rhythmik der männlichen Gestalten findet derselbe sehr System von reckigen, scharf gebrochenen, fast etwas schematischen Linien, die auf eine strenge Schulung des Körpers für kriegerischen Kampf hinweisen, welche allen Bewegungen etwas Taktmäßiges verleiht. Der eigenartige und sehr selbständige Künstler habe wie in den Formen, so auch in der Kampfesweise seinen Gegensatz des männlichen und weiblichen Temperamentes zur Anschauung bringen wollen.

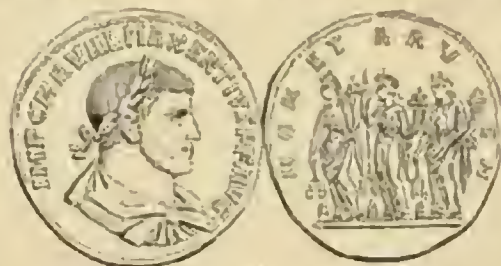
Die vollendetsten unter den erhaltenen Arbeiten ist Brunn, wie natürlich, geneigt dem Skopas zuzuschreiben, der die weibliche Seite ausführte. Dazu gehört eine Platte, deren größeren Teil unsere Abb. 972 wiedergibt. Hier waltet überall eine reine Zurück-

haltung und Sparsamkeit, die jede Überladung vermeidet, aber sich ebenso sehr von Dürftigkeit fernhält und in der Verwendung der Mittel stets ihres Zweckes wohl bewußt ist. Die Chlamys des Kriegers reicht nicht nur die einzelne Figur künstlerisch ab, sondern dient nicht minder, den Übergang zur folgenden Gruppe zu vermitteln. In dieser aber fehlt dem einen Krieger nicht nur der Helm, der die zum entscheidenden Schlage erhobene Rechte verdecken und sich mit dem Helme seines Genossen fast verschmelzen sollte, sondern auch der Schild, den der Künstler (wie auf andern Friesstücken) in breiter-einseitiger Fläche oder in unangenehmer Verkürzung hätte zeigen müssen. Ein etwa um den linken Arm gewickeltes Gewandstück wurde sich leicht mit der Chlamys des Kriegers der vorborgehenden Gruppe vermischen haben. Es war daher ein geschickter Ausweg, daß der Künstler dem Krieger die Schwertscheide in die Linke gab, die nach dem Roste des Ansatzes der Hand und der darüber befindlichen Bruchfläche hier mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden darf. Wenn ferner die ganze Gruppe in ihrem jetzigen Zustande etwas an scharf pyramidalisch aufgebaut erscheint, so verschwindet dieser Anschein, sobald wir dem zweiten Krieger das Schwert nicht nach rückwärts gesenkt, sondern mit der Spitze etwas nach oben gerichtet in die erhobene Rechte legen. Auf diese Weise entwickelt sich dann eine vollendetere Harmonie der Linienführung, als wir sonst beobachten konnten.

Hieran schließt sich dem Stille nach ein in Genua entdecktes, jetzt auch in London befindliches Relief, welches unter Abb. 973 u. 974 wiederholen (die Mittelfigur ist wiederum doppelt vorhanden). Seine Vorzüglichkeit nach allen Richtungen ist unbestritten. Meisterhaft ist die Erfindung der Gruppen wie der einzelnen Figuren. Die Komposition des die Schutzflamme angreifenden Kriegers ist durch die Abwesenheit des Schildes bedingt. Die ganze Bewegung ist eine horizontal vorwärts strebende. In dieser Richtung ruht das gestückte Schwert, gestückt zu horizontalem Stoße, aber noch nicht im Stoße begriffen; noch ist es fraglich, ob es die offen dar gebotene Brüst der Gegnerin durchbohren, oder ob diese gerade in ihrer Hilflosigkeit das Herz des Hengstes fassen wird, — sofern nicht etwa gar noch im letzten Augenblicke Hilfe gebracht werden sollte. In beglückter Eile ist eine Genossin herbeigestrémt und kommt jetzt plötzlich den letzten Schritt, um durch einen kräftig und sicher geführten Schlag den Arm des Bedröckten zu fassen. Meisterhaft sind in der zweiten Gruppe die Kräfte des Angriffes und Widerstandes abgemessen. Halb niedergeworfen gewinnt der Krieger an seinem Schild eine Stütze für seine linke Seite und dadurch eine Grundlage, von welcher aus er auch in der Defensive noch volle

Kraft zu einem Offensivschlag zu entwickeln vermag, so kräftig, daß die schon siegreich sich wührende Gegnerin sich plötzlich zur Defensiv mittels des schnell vorgeworfenen Schildes genötigt sieht und dadurch die Kraft des eigenen Angriffs schwächen muß. — Den gesägten Intentionen entspricht auf das Vortrefflichste die formale Durchbildung. Dem horizontalen Vorwärtstreiben des ersten Kriegers folgt die Chlamys in ungebrochenem Fluge. Das plötzliche Halt, das Zurückbleiben der ganzen Gestalt der ihm folgenden Amazone spricht sich in dem aufwärts gebogenen Ende des fliegenden Gewandstückes aus. In der Chlamys der dritten Amazone rührt die Neigung der Gestalt nach vorn ihren Ausdruck. Aber auch an den kurzen Plüthen gliedern sich nicht nur die Massen nach der Bewegung, sondern die einzelnen Falten geben auch Rechenschaft von den Formen des Körpers, zu denen sie in Beziehung stehen, und lassen in weiser Unterordnung diese auch unter der Bekleidung klar und bestimmt in ihrer von Überfülle und Magerkeit gleich eingeformten Kräftigkeit zu Tage treten. So bietet dieses Relief ein Bild der vollendetsten geistigen, rhythmischen und technischen Harmonie, von einer individuellen Fehlstelle, wie sie selbst den so vortrefflichen Arbeiten der Serie des Skopas nicht eigen ist, schließt Brunn, knüpft aber daran den durch äußere Differenzen in der Größe und Fassung dieser Platte begründeten Beweis, daß dieses in Genua gefundene Relief von den Skulpturen des Mausoleums, denen man es über über 30 Jahre unbedenklich zugezählt hatte, getrennt werden müsse. Es gehöre einer durchaus verschiedenen Kunstzeitung an, während aber die große Ausdehnung des Mausoleums fast notwendig auf eine mehr dekorative Behandlung hinführen mußte, mochte das Genueser Relief seinen demale geringeren Umfanges angehören, dem ein bedeutender Künstler seine Sorge bis ins Einzelste anzuwenden vielleicht schon dadurch veranlaßt wurde, daß er die ganze Ausführung für eine minder hohe Aufstellung berechnen mußte. [B.]

M. Aurelius Valerianus Maxentius, Sohn des Herkulanus Maximianus und der Eutropia; nimmt am



973

28. Oktober (1059) 306 den Kaiser, bald darauf den Augustustitel an; er fällt im Kriege gegen Constan-



973 (Zu Seite 900.)



974 Amazonen und Griechen. (Zu Seite 900.)

tums den 28. Oktober (1065) 312 am Pons Milvius bei Rom. Bronzemedallion (Kehrseite die Moneta Augusti) Abb. 975, nach Cohen VI, 31 n. 27 pl. I. [W]

Galerius Valerius Maximinus (Daza), geboren in Illyrien als Sohn der Schwester des Galerius Maximianus, wird (1058) 305, als dieser bei Diokletians Abdankung Augustus wurde, zum Cäsar ernannt und von Galerius adoptiert; 308 Augustus geworden, tötet er sich im Kriege mit Licinius zu Tarsos durch Gift (1065) 314.

Bronzemedallion aus den Jahren 305–307: Benachbild des Daza, mit Schriftrolle und Scepter (Abb. 976, nach Cohen VI, 8 n. 31 pl. I. [W])

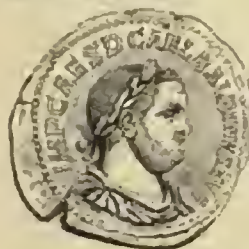
C. Julius Verus Maximinus, in Thronen geboren; sein Vater war Cato, die Mutter Albia. Im Heere dienend be- rühmt unter Sept. Severus, läßt er Anfang (988) 235 den Severus Alexander ernennen,



976



977



978



und übernimmt nun selbst die Regierung. Seinen Sohn C. Julius Verus Maximinus erhebt er zum Cäsar. Beide kommen nun durch ihre menterischen Truppen bei der Belagerung Aquileja, das sich für die Gegenkaiser erklärt hatte, im Mai 238. Bronzemedallion von 238 mit den Bildnissen des Maximinus und Maximus (Abb. 977, nach Pröhner S. 180).

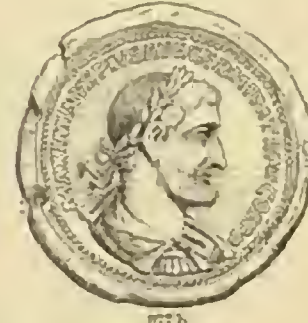
D. Caecilius Caelius Balbinus, von vornehmer Abkunft, und mehrfach Consul, wird (991) 238 im Frühjahr als die Nachricht nach Rom kommt, daß die beiden in Afrika wider Maximinus aufgestellten Gordiane ermordet seien, zugleich mit Pupienus zum Senat zum Augustus ernannt; am Ausgang Juli machen ihrer Herrschaft bereits die Soldaten ein

Ende, bei der Feier der Iudi Capitolini. Bronzemedallion (Abb. 978, nach Annuaire de la société de numism. et d'archéol. III. Taf. 12 N. 46).

M. Clodius Pupienus Maximus, Kollege des Balbinus und mit ihm gleichzeitig gestürzt. Bronzemedallion (Abb. 979, nach Cohen IV n. 32 pl. V) [W]



979



980



981



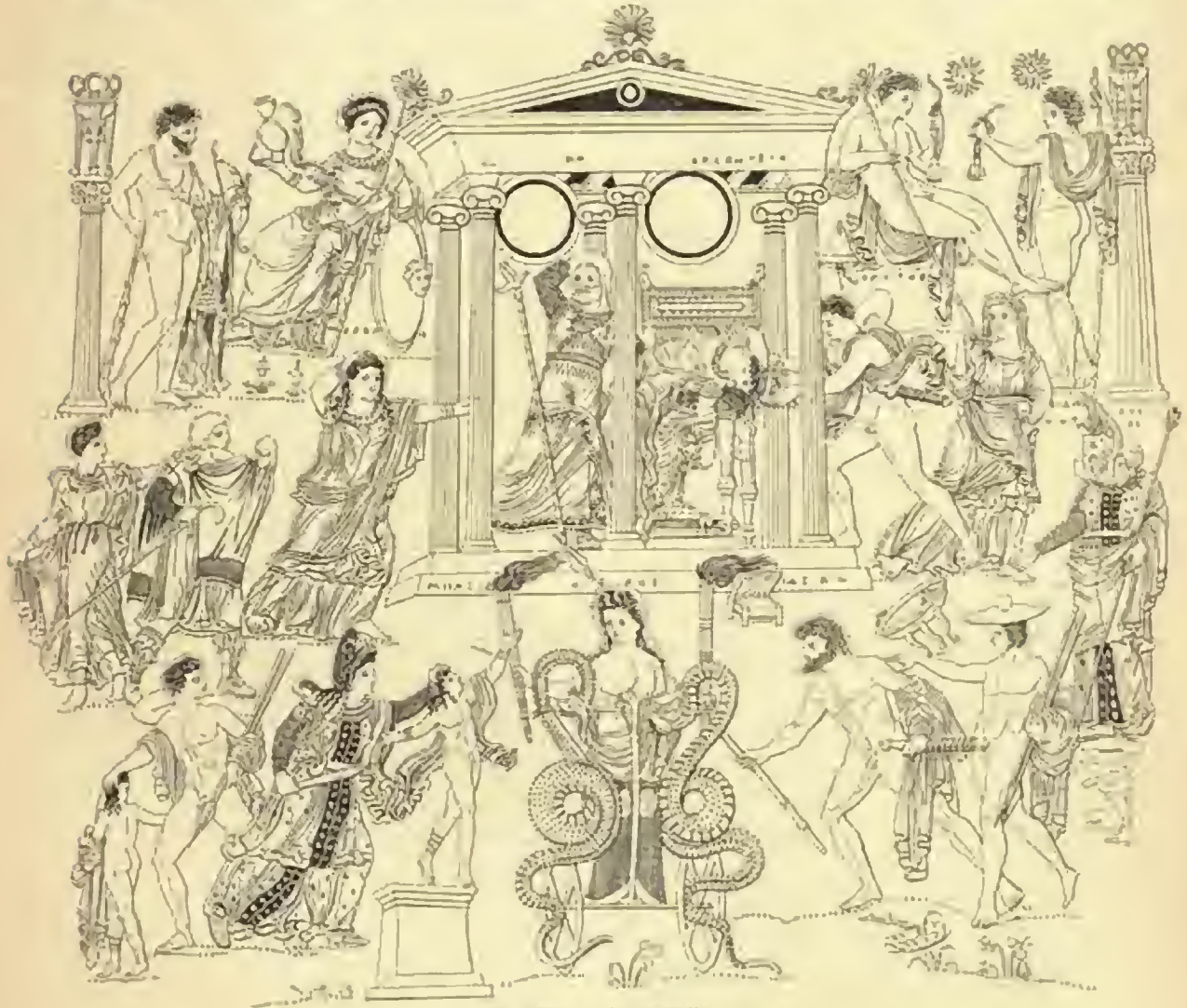
Medela. Die Tochter des Aietes, welche dem Jason zur Gewinnung des goldenen Vlieses in Kolchis verhilft, erscheint in der klassischen Poesie und in den Kunstdarstellungen der Griechen durchaus als die Zauberin, als das dämonisch-leidenschaftliche Weib, als Tragödienheldin. Über ihren Anteil an dem Drachenkampfe ist oben S. 122 f. etwas bemerkt worden; über die Aufzählung des Boeckes. Art. «Pelinax»; hier handelt es sich um das Abenteuer in Korinth, welches vorzugsweise die Tragiker beschäftigt hat und als

einer der wirkendsten Stoffe auch immer Bearbeiter findet. In des Euripides bekannter Dichtung wird Jason ihrer Überdrüssig und will sich mit der dortigen Königstochter Kreusa (oder Glauke) vermählen; das beladene Weib rächt sich an dem Ungetreuen, indem sie ihre eignen Kinder mordert, die Nebenbuhlerin durch ein vergiftetes Gewand tötet und auf einem mit Drachen bespannten Wagen durch die Lüfte davonfährt.

Unter den älteren Bildwerken, welche unter der Einwirkung dieser klassischen Tragödie entstanden sind, nimmt unbedingt den ersten Rang ein die von Millin zuerst 1816 herausgegebene große Prachtvase, welche in einem Grabe des apollinischen Caninium

(Canossa) gefunden wurde zusammen mit zwei andern berühmten Gefäßen, deren eines die Darstellung der Unterwelt (s. den Art.), das andre den Tod des Lykurgos zeigt. Die Amphora, jetzt in München (N. 811), hat eine ganze Höhe von 39 Zoll, bei einem größten Durchmesser von 20,7 Zoll. Am Halse aber dem hier nach Arch. Ztg. 1847 Taf. III wiederholte

dessen innere Decke mit Kassetten und herabhängenden Schilden geziert ist. Die Inschrift $\kappa\rho\omicron\upsilon\sigma\beta\upsilon\rho\epsilon\iota\varsigma$ scheint die »Kreonsburg« zu bezeichnen. (Nach andern die namenlose Kreontochter.) Im Innern ist auf einem hohen Thronessell die Tochter Kreons durch die Wirkung des Giftes sterbend zusammengeunken, ihr linker Arm hängt schlaff herab, der



Medea in der Tragödie.

nen Hauptgemälde (Abb. 980) ist eine bewegte Amazonenschlacht dargestellt. Die Kehrseite zeigt Leidtragende um ein Grabmal (Heroon) versammelt zur Darbringung von Totenopfern; darüber am Halse Dionysos zwischen einem Satyr und einer Mαινade. Die Mitte amres Hauptbildes nimmt wir folgen der Beschreibung Jahns, Arch. Ztg. 1847 S. 34) ein stattliches, auf sechs ionischen Säulen ruhendes tempelartiges Gebäude mit Akroterien und Giebeldach ein,

rechte faßt nach dem Haupte (Eur. Med. 1168). Von der rechten Seite eilt der Unglücklichen ein Jüngling zu Hilfe und faßt den verhängnisvollen Kopfschmuck, um ihn abzunehmen; er heißt hier Hippotes, nach Diod. IV, 55 ihr Bruder. Die hinter ihm sich entfernende Frau, welche den Schleier überzieht, wird meist für ihre Amme gehalten, die auch auf Sarkophagen zugegen ist. Zur Linken der Sterbenden steht ihr greiser Vater Kreon, mit der auf spätern

Vasenbildern üblichen theatralischen Herrschertucht bekleidet, einem langen gestickten Untergewand mit Krenelbändern über der Brust, einem weiten Mantel und Schuhen. Das adlerbekrönte Scepter ist ihm aus der Hand entfallen, welchen er verzweiflungsvoll an sein Hinterhaupt legt. Sein Blick ist auf eine Frau gerichtet, die in Angst und Hast auf den Palast zuflucht; sie streckt den linken Arm aus und faßt mit der Rechten ebenfalls nach ihrem Haupte. Ihr hochgeschriebener Name *Medeia* kommt in der korinthischen Sage der Gemahlin sowohl des Sisyphos wie des Polybos zu (Apollod. I, 9, 3. Soph. Oed. R. 771). Hier ist sicher die Mutter der Unglücksbraut anzunehmen. Neben ihr kommt rasch ein Mann herbei, den seine Tracht, ein kurzer Mantel über einem kurzen Armelchiton und Stiefeln, sowie der krumme Stab, den er trägt, als Pädagogen bezeichnen (vgl. Art. Archemoros, Abb. 120), ein junges Mädchen, das sich umhlickend fortzieht, scheint auch ihn mit fortziehen zu wollen. An den Stufen des Palaestes deuten noch ein offenes Kistchen und ein ungestirntes dreifüßiges Becken und die so gräßlich unterbrochene Schmückung der Braut. — In der unteren Relieff sehen wir *Medeia* in rother phrygischer Tracht (wie auf mehreren Vasen, auf Skulpturen ist sie immer hellmisch gekleidet), wie sie mit dem gestückten Schwert einen ihrer Söhne erschlit hat, der auf den Altar gesprungen ist, von wo sie ihn an den Haaren herunterreißt. Hinter ihr eilt ein junger Mann mit Hilt, Chlamys und zwei Speeren, der sich besorgt nach ihr umsieht, mit dem zweiten schon fliehenden Sohne davon. Nach der Darstellung dieser Gruppe ist kaum zu bezweifeln, daß dieser Sohn in der That den Nachatterlungen entgangen sei, wie Oed. IV, 54 auch berichtet. (Auf einer andern Vase ist diese Rolle dem Pädagogen zugeteilt.) Von der andern Seite eilt Jason, in der Rechten die Lanze, in der Linken das Schwert, herbei, zu spät, um noch Hilfe zu bringen. Er ist hier, als Vater jener Söhne, gegen die Gewohnheit häßlich und in reifen Alter dargestellt, ein Jüngling mit sprechender Golorde aber die erschauete Gräueltat der *Medeia* begleitet ihn. Hinter ihm, aber auf erhöhtem Standpunkte (wie es scheint auf einem Felsen) steht ein häßlicher Mann in Herrschertucht mit phrygischer Mütze und Scepter im Arm (vgl. die persischen Kostüme der Dariovase S. 408 Abb. 449 auf Taf. VI), der die rechte Hand wie zur Rede ausstreckt. Die Inschrift ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΚΤΟΥ belehrt uns, daß hier das Schattenbild des von *Medeia* verurtheilten Vaters Aietes auftritt (wie das die Darios in Aeschylus' Persern), um den auf der unmöglichen Tochter lastenden Fluch anzudeuten, der sich hier vollzieht. Denn nach Analogie anderer apulischer Vasenbilder ist anzunehmen, daß diese Composition einer der vielen auf *Medeia* bezüglichen Tragödien entlehnt sei (Welcker, Gr. Trag.

1493). Eine Theaterscene scheint auch zu der merkwürdigen Mittelfigur Anlaß gegeben zu haben, welche ihn mit zwei Drachen bespannten Wagen einbindet, Fackeln in den Händen, zwei Schlangen in den Haaren führt und durch Beischrift ΟΙΕΤΡΟΣ (*Raserei*) genannt wird. Die Personifikation dieses Dämons wird neben *Lyssa* (Eur. Hec. fur. 822) von Pollux IV, 142 unter den ΕΚΚΕΝΑ ΠΡΩΨΩΠΑ, den Nebenpersonen, aufgeführt. In der obersten Relieff neben dem Palaeste erblicken wir zu jeder Seite noch zwei Figuren, die, obwohl von unzweifelhafter Bedeutung, mit dem Hauptgegenstande einen loseren Zusammenhang haben: links *Athena* (ohne Aegis) und *Herakles*, rechts die *Dioskuren* (durch Sterne bezeichnet) mit gymnastischen Geräten (σπλεγγίς und λήκυθος), deren Beziehung zur Argonautenfahrt jedoch bekannt ist. Ob sie in der zu Grunde gelegten Richtung zu der Hauptszene in Beziehung standen, muß dahin gestellt bleiben; daß die beide Seiten abschließenden, auf korinthische Säulen gestellten Dreifüße die Andeutung des dramatischen Spieles oder gar des darin gewonnenen Siegespreises enthalten sollen, wie Jahn will, ist wohl mehr als ansehnlich; vielmehr scheint ihr offenes Vorkommen bei solchen Götterscenen auf Prachtvasen den Tempelbezirk als Wohnsitz der Götter in idealer Weise anzudeuten.

Neben der äußerlichen Beschreibung aber mag auf die leine Entwicklung dieser Darstellung durch Robert (Bild und Lied S. 37 ff.) hingewiesen werden, welcher bei Anerkennung der euripideischen Tragödie als Grundlage, die freie Schöpferthätigkeit des Künstlers in den einzelnen Motiven hervorhebt. Die *Rache* an Krensa wird in der Mitte, die *Rache* an Jason in der Unterreihe dargestellt. Bei der Schreckensscene der sterbenden Braut verlangt der Zuschauer teilnehmende Zuschauer; daher werden gegen Euripides (in der Botenerzählung) Mutter und Bruder hinzugezogen. Die *Dioneria* ist im Begriff fortzurollen, um Jason zu rufen. Da ferner die Anwesenheit des Schlangenzuges für den Künstler das Hauptmittel ist, *Medeas* Flucht vorzustellen, so muß er schon jetzt da sein, mit der bildlichen »Wut« als Lenkerin. Der alte Pädagog war unfähig, die bedrohten Kinder zu schützen; er eilt in den Palast, um Hilfe zu holen, und der zurückgelassene Trabant vermag nur einen der Knaben zu retten: Jason selbst, von dem andern Leibwächter herbeigerufen, kommt zu spät. Das Schattenbild des Aietes aber, eine feine Erfindung des Malers, steigt auf, um die Wirkung seines Fluchs zu schauen (Andeutung davon in Eur. Med. 31—33). Den oberen Raum der Göttersitze (nach abnehmendem Glanz) dieser Prachtvasen nehmen ebenfalls frohe Zuthaten des Künstlers ein: *Athena* als Schützerin der Argonauten, dann *Herakles* und die *Dioskuren* als vergöttlichte Teilnehmer des Zuges. — Über andre Vasenbilder s. Arch. Ztg. 1867 S. 58 ff.

Einem Welttruf genoss im Altertum das Gemälde des Timonachos, welches die auf den Kindermord sinnende Medea vorstellte. Das Bild befand sich zu Ciceros Zeit in Kyzikos (Cic. Verr. IV, 60, 135) und wurde von Caesar mit dem rasenden Aias desselben Künstlers zusammen für 80 Talente (etwa 300 000 Mark) angekauft und nach Rom gebracht. Aus den Erwähnungen bei Ovid. Trist. II, 525; Lucian. deo. 31 und in vielen Epigrammen läßt sich nur entnehmen, daß Medea zögernd dargestellt war; auch ist nicht zu zweifeln an der Gegenwart der Knaben (Lucl. Actn. 594. *sub lacu nunc parvi ludentes Colechide nati*); s. auch Lessing, Laokoon c. 3, wozu Blümmel in seiner Ausgabe S. 522 f. die Literatur anführt. Von der Auffassung des Künstlers im allgemeinen gewähren uns zwei pompejanische Wandgemälde eine Vorstellung, deren eins oben S. 142 Abb. 155 gegeben ist. Helbig bemerkt, daß die sehr sehr individualisierten Figuren der Knaben mehr von dem Original beibehalten zu haben scheinen, als Medea, welche zwar trefflich gedacht, jedoch in der Ausführung etwas abgeflacht ist. Das andre Bild (s. oben Abb. 948), welches die Mutter allein zeigt, hat dagegen den Ausdruck des höchsten tragischen Pathos im Gesichte. Besonders der glühende Ausdruck der flammenden Augen stimmt mit Ausprägungen auf das Kunstwerk des Timonachos, z. B. bei Ovid. *inque oculis facinus barbara mater habet*. Aber auch spätere Künstler versuchten sich an dem dunklen Gegenstande, den sie durch unmittelbare Steigerung des Pathos verdarben (s. Annal. 1869 S. 45 bis 65). Eine staurische Gruppe aus grauem Sandstein in Arles, wo sich die Knaben unterm Kleide der Mutter verkriechen wollen, groß gearbeitet, Millin, G. M. 102, 427; Arch. Ztg. 1876 Taf. 8, 2; ferner ein Sarkophagrelief in Marseille Annal. 1869 tav. D. eine Gemme bei Wieseler I, 420.

Von der theatralischen Vorstellung des Euripides gewinnen wir eine Idee durch eine unter 'Theatervorstellungen' vorkommende Abbildung.

Am ergiebigsten ist für zusammenfassende Darstellungen der Medea-fabel die späteste Kunstgattung, die der römischen Sarkophagreliefs. Durch eine Sammlung und Vergleichung dieser als Kunstwerke wenig wertvollen Skulpturen und ihrer Bruchstücke haben Jahn, Arch. Ztg. 1866 S. 233 ff. und Dillthey, Annal. 1869 p. 1 bis 69 den zu Grunde liegenden Cyklus von Szenen festgestellt und außerdem die Wahrnehmung gemacht, daß der Originalbildner



948 Jahn besetzt die Stelle, nach der goldenen Villa. (s. S. 142 Abb. 155)

in Einzelheiten weniger von Euripides als von der Medea Seneca abhängig gewesen ist.

Die ersten beiden Szenen finden wir am besten auf einem aus Neapel stammenden Relief der Wiener Sammlung (Abb. 951, nach Arch. Ztg. 1866 Taf. 215, 2), an dem nur der untere Teil eines Kleinfreliefs ergänzt ist. 1. Die Bändigung der feuerschnaubenden Stiere vor Aletes bildet hier auf der linken Seite eine schon bewegte plastische Gruppe, die der Beschreibung bei Apollon. Rhod. 3, 1306 ff. entspricht: Jason hält jedes der beiden wütenden Tiere an einem Horn gepackt und das eine schon zu Boden gezwängt, während das andre sich noch hoch aufbäumt. Auf Replik ist auch der Pflug sichtbar, an welchen die Stiere geschnitten werden sollen. Links stehen zwei Argonauten mit über einandergeschlagenen Füßen ruhig dastehend dem Schauspiel bei, der eine auf seine Lanze gestützt, der andre mit der Geberde des Fernsehers, als ob er seinen Augen kaum traute; s. oben S. 189). Auf der rechten Seite aber thronet König Aletes mit Schwert und Scepter (Ovid Met. 7, 103 *acceptoque insignis throno*), bekleidet mit Chiton, Mantel und Hosen als Barbarenkönig. Neben ihm ein Kothor mit phrygischer Mütze, auf andren Replik ist Medela, die zu dem Jason Wunderkraft verliehen hat.

2. Die Erkennung des goldnen Vlieses ist vermittelt durch die Kunst der selben Zauberin ein leichtes. Obgleich Jason ganz auf römische Art gerüstet mit Helm, Schild und Harnisch über seiner Chlamys angedrückt ist, kann er doch ungefährdet das Wilderfell vom dem Baume herabnehmen, wobei er das rechte Knie auf einen Felsblock stützt; denn der um den Baum geringelte Drache hat schon vom Zauber gelähmt Kopf und Oberleib schlaff herabsinken lassen (Val. Flav. VIII, 88: *inimque altae coecidisse iubar intulitque concussam iam caput atque ingens extra cum vellum cecidit*). Hinter dem Baume steht Medea in langem Chiton und mit bogenförmig über ihrem Haupte wallenden Mantel. Was sie in der linken Hand hält, ist nicht erkennbar, auf einer Replik sieht man einen runden Gegenstand (Glocken?); auf einer andren steht unten am Baume ein Becken, aus dem Flammen (und giftige Dämpfe?) aufschlagen.

3. Die Vermählung Jasons mit Kreusa ist auf drei Sarkophagen ganz wie eine römische Eheschließung behandelt: wir finden die Handreichung des Brautpaares, zwischen dem Juno promissa steht, die Verschleierung der Braut und ihre Amme, aber auch wieder einen Kros, oder der Bräutigam gleitet aus einer Schale in die Opferflamme des Altars und daneben steht der römische Opferknabe (*frumillu* s. Art. «Opfer»). Daß aber hier nicht etwa Medea als Braut zu denken sei, geht aus einem dieser Reliefs hervor, wo Medea selbst mit ihren beiden Kindern erscheint, um Einsprüche zu thun und den

treulosen Gatten zu seine Pflicht zu mahnen; allerdings eine Episode, welche ohne Vorgang der Dichtung von dem Künstler erfunden ist. Die Veranschaulichung der folgenden, eigentlich tragischen Momente bieten ziemlich genau übereinstimmend solchen Sarkophage, unter denen wir den im Louvre befindlichen der guten Erhaltung halber in Abb. 982, nach Bouillon III basrel. 18, 2 wiedergeben. Auf der linken Seite

4. Die Kinder Medeias, der Kreusa die verhängnisvollen Hochzeitgeschenke bringend. Im Brautgemache selbst, welches hier nur durch die Thürposten bezeichnet ist, auf Replik aber auch durch Vorhang und Schmückung mit Blumengewinden, wie es die Sitte heischte, sitzt auf einem Sessel mit Fußbank Kreusa im Chiton, der von der linken Schulter herabgeglitten ist, den Mantel um die Brüste geschlagen und schleierartig über den Kopf gezogen. Ihre verschämte Haltung ist typisch und erinnert an die Braut der abdebrandischen Hochzeit (s. oben Abb. 916), nach andern drückt sie Abneigung und Unwillen über das Erscheinen der Kinder aus, wie bei Eur. Med. 1148 angedeutet wird: *καὶ κῆρυ ἀνέστρεψεν ἑταίρην παρῆδα παῖδων ποσειδῶντος ἐξόδω*. Neben ihr steht, durch die alten Züge des Gesichts, den halbenthlosten Busen und das Kopftuch charakterisiert (vgl. oben Abb. 67), die Amme, welche der jungen Frau zuredet, die herannahenden Kleinen gütig zu empfangen. Von diesen trägt der vordere ein perlengeschmücktes Gewand, der andre einen Kranz oder Geschmeide (*πέπλος τε λεπτός καὶ πλοκος χρυσόκλυτος*; Eur. Med. 786). Hinter ihnen am Ende der Platte steht, nur am Unterkörper mit dem Mantel bedeckt und auf einen Pfeiler mit der Linken sich aufstützend, Jason, der den Knaben mit Teilnahme folgt und auch bei Eur. Med. 1149 ff. der Braut zuredet, die Geschenke anzunehmen. Auf einer Replik hält er die Lanze und hat einen Schild neben sich stehen; auf unserem Exemplare aber versteckt er in der auf die Platte gestülpten rechten Hand hinter Apfel, der (falls nicht etwa auf moderner Ergänzung beruhend) ganz passend als Liebesymbol gedeutet werden kann und speziell die Hochzeit angeht (s. oben S. 19). Zu solcher Beziehung stimmt vortrefflich die vor Jason stehende, ebenfalls mit weitem Mantel bekleidete Junglingsgestalt. Sie trägt einen dicken Kranz im Haar und in den gekrenzten Händen zwei Mohnstengel und eine [auf unserm Exemplare fehlende] Fackel; ihre Haltung ist laßig, das Haupt gesenkt, die Augen halb geschlossen, der Ausdruck trauernd. Mit Recht hat man in derselben eine allegorische Figur, bald den Hochzeitgott Hymenaios (s. Art.), bald den Todesgott erkannt; es ist vielmehr, wie Feuerbach bemerkt, eine Verschmelzung beider. Hymenaios, der gekommen ist, das Hochzeitsfest zu begeben, senkt die Fackel, da

die verderblichen Geschenke ins Brautgemach gebracht worden, und wird zum Todesgott. Diese Darstellung, ähnlichen poetischen und rhetorischen Gedanken ganz entsprechend, lag auch der bildenden Kunst um so näher, da Eros mit der gesenkten Fackel als Repräsentant des Todes ähnlich geworden war (Jahn). Über Eros als Todesgott s. oben S. 504. Jahn führt an Plin. epist. ad Adm. 89: *τοῦτοι καταπὰν πᾶσαν ἐπὶ φλαῖς ὕμνατος αὐτὸν πτόρος ἐξεκιδάσκει τανύθλιον*. Anth. Pal. IX, 245: *δυσμοίρων καλῶν ἐπὶ παστάσιν οὐχ ὕμνατος, ἀλλ' Ἄϊδος ἐστὶν περὶ τῶν Περδάνης*. Anth. Pal. VII, 185, Hellodot. II, 29.

6: Krenos stirbt in Gegenwart ihres Vaters. Die mit dorischem Chiton und wallendem Überwurfs bekleidete Braut hat sich soeben in dem durch den Vorhang (*παρὰ πύλον*) bezeichneten Brautgemach niedergelegt wollen, der untere Teil der erhöhten Lagerstatt ist mehr oder weniger angedeutet — auf einem Bilde sogar mit der Reliefdarstellung von Jasons Stirbandigung verziert —, als sie von dem höllischen Bräute des vergifteten Gewandes ergriffen wird und jah emporschnellt. Wie die Figur der Mahnde des Skopos (vgl. oben S. 848 Abb. 330), deren prachtvolle Bewegung dem Künstler wohl vorschwebte, reckt sie die Arme hoch empor (der linke ist abgebrochen) und wirft dabei verzweifelt im furchtbaren Schmerz des Haupt zurück, dessen gelöstes Haar (in einer Replik noch mit der Krone geschmückt) hinüberwallt; zugleich sinkt das rechte Knie nieder, während das linke noch auf dem Bette seinen Halt findet. Auf mehreren Repliken schlägt die helle Flamme hoch über ihrem Haupte empor, wie es auch Eur. Med. 1120 ff. geschildert wird. Das Jammergeschrei der Unglücklichen hat



Fig. Krenos und Medea. (Zu Seite 106.)

den toten Vater herbeigezogen, welcher nahe hinter sie getreten ist und den Fuß auf die Erhöhung des Lagers setzt, aber nur durch die Gebärde der linken weit ausgestreckten Hand seinen Wunsch zu hoffen und durch die in das Haar greifende Rechte seine Verzweiflung kundzugeben vermag. Der dicht hinter seinem Rücken nur mit dem Kopfe sichtbare bärtige Mann muß, nach der Lanzenspitze zu urteilen, von dem Künstler als ein Leibwächter des Königs gefaßt sein; doch ist zu bemerken, daß derselbe auf einigen Repliken anders erscheint oder fehlt. Über die Bedeutung der jugendlichen Gestalt hinter dem Könige, welche in der Chlamys und gesenkten Hauptes in der Seitenansicht dasteht, sowie über eine andre hier fehlende gehen die Ansichten auseinander; ein Bruder der Hekate oder Jason selbst dürfte nicht so ruhig dastehen, vielmehr ist eine durch Abkürzung unkenntlich gewordene, besondere Szene anzunehmen. (Daß der Künstler nach der rationalistischen Erklärung bei Plin. N. H. II, 235 angenommen habe, Medea habe ihre Geschenke, Kleid und Kranz, mit Naphtha oder Petroleum getränkt und dieses sei beim Hochopfer durch die Flamme am Altar entzündet worden, wie Dillthey a. a. O. S. 41 ff. ausführt, ist wenig wahrscheinlich.)

6. Medea kämpft mit dem Entschluß, ihre Kinder zu töten. In gegürtetem Chiton und übergehängtem Mantel, allerdings mit entblößter linker Brust und gesenkten Hauptes mit aufgelöstem Haare steht sie da, jedoch ohne eine Spur von leidenschaftlichem Gesichtsausdruck (aus Unvermögen oder Nachlässigkeit des Arbeiters); daß die Hände das Schwert halten, vielleicht aus der Schuße gezogen, läßt nur eine Replik sicher erscheinen, während auf den andern die Arme abgebrochen sind. Darnach würde hier ein weiter vorgeschrittener Moment dargestellt sein, als auf den Gemälden (s. oben S. 905), vielleicht die Erfindung eines späteren Künstlers. Die Kraben spielen vor der Mutter in unbefangener Heterkeit; der vordere hält (auf dem Exemplare bei Millin, G. M. 108, 420) einen Hahn, den ihm der Bruder zu entreißen sucht, wobei jener über eine Art von Wahn oder Sülentrunnerei wegspringt, welche mehrfach auf Wandgemälden auch als Sitz dient, bis jetzt aber unklar ist (vgl. z. B. Overbeck, Her. Mal. in Taf. 33, 16).

7. Zum Schluss besteigt Medea den Drachenzug mit den Leichen ihrer Kinder. Die schwungvolle Komposition fehlt sich im ganzen genau an die endende Demeter beim Kornruhe (vgl. oben S. 419 ff. mit Abb. 459 b, 460, 461). Auf einigen Exemplaren hat auch Medea die rechte Brust entblößt und richtet den Blick aufwärts, ebenso stimmt das flatternde Gewand, die ausgestreckte Hand, mit welcher sie die Zügel lenkt, die Haltung des Körpers, nebst einem auf den Wagen gesetzten Fuße. Auf

der linken Schulter trägt sie die Leiche des eltern Knaben; das andere steht man (nicht hier) auf dem Wagen liegen. Die schuppigen, geflügelten Schlangen haben sich zusammengerollt, um sich in die Luft zu erheben; dies wird namentlich in einer Replik noch durch die darunter liegende Figur der Erdgöttin ausgedrückt.

Über Medea vgl. außerdem Art. «Thesau». Bur.

Medusa. Das Bild der Gorgone Medusa, welches auch seine mythologische Bedeutung sein mag (die neuere haben abwechselnd auf Sonne, Mond, Gewitterwolke und Meereswellen die Diagnose gestellt), war schon in uralter Zeit für die griechische Kunst eine Schreckgestalt in grellster Form. So müssen wir uns das in Stein gehauene Haupt in Argos bei Pausanias II, 20, 5 denken, welches er ebenso wie die Burgmauern von Mykenai den Kyklopen zuschreibt. Auch Homer, der das Medusenaupt ein grauses Ungeheuer der Unterwelt (A 634) und pausbackig (βλοσυρῶπις A 36) nennt, muß das Geoprost (μορμολύκειον) plastisch gekannt haben (vgl. Hellwig, Homer. Ep. S. 286 ff.). Bei Hes. Scut. 235 wird der wilde Blick und das Zähnegerassel hervorgehoben. Apollodor schildert sie II, 4, 2, 7: εἶχον δὲ αἱ Γοργόνες κεφαλὰς μὲν περισπειραμένας πολλοῖσι δράκοντιν, ὀδόντας δὲ μεγάλους καὶ σιδήν, καὶ χεῖρας χαλκὰς καὶ πτέρυγας χρυσεὰς, δι' ὧν ἐπέτοντο. — Die große Zahl der erhaltenen Gorgonenbilder erklärt sich aus der Verwendung derselben gegen den bösen Blick (ἀνδροτρόπανον; s. Art. «Amulette»). So war an der Südmauer der athenischen Burg ein großes vergoldetes Medusenaupt mit einer Alge angebracht (Paus. I, 21, 4). Häufig waren solche Masken selbst unter den Weihgeschenken auf der Burg von Athen. Als Muster dieses ältesten Typus dürfen wir ansehen den Stirnziegel aus Thon, welchen man im Jahre 1836 im Untertan des Parthenon fand und in Athen bewahrt (Abb. 983, nach Kofa, Archäol. Aufs. I Taf. 8). In die Augen fallend ist der übermäßig dicke Kopf mit in die Breite gezogenem Gesicht, die fleischigen Wangen, die plattgedrückte Nase, der weitgeöffnete Mund mit ausgestreckter Zunge und Schweinshaaren. Das Grinsen, σμυγνύν, sauna, ist eine Hauptarbeit dabei, Müller, Archäol. S. 335, 9.) Die ganze Maske war bemalt: das Gesicht gelblich, die Haare bläulich-schwarz, Lippen und Zunge rot, Zähne weiß, die Schlangen bläulich, die Ohrringe rot. Man vergleiche die ganz ähnliche Maske auf einem Teller aus Sparta, Mittell. des athen. Instituts II, 317; ferner die Metope von Sounion S. 330 Abb. 844, die Terrakotte aus Melos im Art. «Persone». Zahlreiche Variationen, welche den unerschöpflichen Reichtum griechischer Phantasie auch in der Erfindung des Hässlichen und Abschreckenden (denn dies suchte man mit Bewußtsein) bekunden, bieten die Abbildungen bei Levezow, Entwicklung des Gorgonenideals Berl. 1833 und die

Auswahl bei Wieseler II, 897 ff. Namentlich auch auf Münzen von Korinth, Kommeia und andern Städten war das Gorgoneion beliebt, selbst auf römischen hat es nachgewiesen. Wir geben in Abb. 984 (nach Cohen nro. 6, consul pl. XIV Cornelia G) ein etwa [J. 48 v. Chr. in Stellen geschlagenes Exemplar, wo das Medusenhaupt im Mittelpunkte der sog. Triquetra erscheint, der drei laufenden Beine, zwischen denen Kornähren, das Produkt der Insel, hervor sprießen. Übrigens ist schon von Anfang an bei dieser Maske von einer Abtrennung des Hauptes zu wenig mehr zu spüren, daß juristen der Hals ganz und gar mangelt: wir haben es mit einer bloßen Maske zu thun, der auch zuweilen das Haar, wie an der Theatermaske, perückenartig herumhängt. Vgl. aber diesen älteren Typus Arch. Ztg. 1881 S. 292 ff.

Indessen konnte diese nachtheilige Hässlichkeit dem mildernden Einflusse der steigenden Entwicklung der Kunst nicht entgehen, wenigleich die archaische Bildung, durch den Glauben der Wunderthätigkeit gehelligt, in den niederen Werkstätten ohne Zweifel noch lange fortgeführt wurde. Zwar

ist das große vergoldete Medusenhaupt an Schilde der Athene des Phidias zufolge einer erhaltenen Nachbildung (s. oben S. 62 Abb. 65, nur ein wenig in der früheren Härte gemildert) noch bleibt auch hier die breite Fratze mit der geplatzten Nase, der heraushängenden Zunge, den dicken Haaren und dem Schlangenknoten darüber. Aber schon Pindar nennt die Medusa schönwängig (εὐσώγος Pyth. 12, 16), und die von religiösen Skrupeln freieren Künstler, Skopas und Praxiteles, konnten es wagen, in der Bleitung fortzuschreiten, daß an Stelle der verzerrten Fratze nach und nach ein wirkliches Menschenantlitz trat, dessen Züge, anstatt durch widrige Formen und Geburten den Betrachter zu schrecken oder starr zu machen, selbst den Ausdruck der Erstarrung und des Leidens, ja des eintretenden Todes annehmen. Aus den stechenden Augen werden die im Tode erstarrten; der normal gebildete Mund ist halb geöffnet zu den letzten Atemzügen; zu den Seiten des bleichen Antlitzes aber ringeln sich entwöhnte Schlangen, die wie Haarlocken, oder Haarlocken, die

wie Schlangen aussehen (mit Ausdehnung auf die Sage bei Ovid. Met. IV, 791—808). Fast regelmäßig ersetzt ein Schlangenknoten unter dem Kinn den fehlenden Hals, und ausnahmslos sind im Haar zu den Seiten der Stirn kleine Flügel befestigt, die früher oft an den Schultern sitzen. Bewunderungswürdig ist auch hier die Mannigfaltigkeit in der Erfindung auf engem Gebiete. Man sehe Wieseler II, 907—916, besonders die letzte Nummer, eine Onyxschale in Naxos (tazza Farnese genannt), deren Echtheit trefflich bezweifelt wird. Als Höhepunkt der ganzen

Reihe gilt mit Recht (man kann sie mit Cic. Ver. IV, 56 *Gorgonea pulcherrima cinctum anguibus* nennen) die Römische Marmormaske in der Münchener Glyptothek (Abb. 985 auf S. 910, nach Photographie), über welche Brunn sich äußert: »Der Künstler hat ein Ideal derjenigen Schönheit zu bilden unternommen, welche, tadellos und vollendet in der Form, durch den Mangel jedes Gefühls und jeder Empfindung im Ausdruck erkaltend, ja fast erstarrt wirkt. Nur in dem Munde, in dem die obere Reihe der Zähne sichtbar wird, ist noch eine Regung der

Sinnlichkeit wahrnehmbar, doch fehlt auch hier in der starren Öffnung Geist und Gefühl. In den keineswegs sterbenden, sondern weit geöffneten Augen vermissen wir jedweden Ausdruck von Seele und Wärme des Lebens. Die schön gewundenen Massen des Haares scheinen sich zu Schlangen zusammenzu-

ballen, ähnlich denjenigen, deren Köpfe über den Schläfen hervorschießen, während sich die Schwänze unter dem Kinn zur Umrahmung der Wangen zusammenschließen. Matt endlich senkt sich das über den Schlangen hervorgewachsene Flügelpaar, nicht einem zu kühnen Fluge bereiten Adler, sondern einem in nächtlichen Dunkel sich bewegenden Vogel entlehnt. Übrigens erklärt Brunn auch diese Maske für ein architektonisches Dekorationsstück aus römischer Zeit. Von kolossaler Größe, aber an Schönheit weit nachstehend ist die Marmormaske im Museum zu Köln, an welcher die Lockenspitzen falsch als Zipfel eines Bandes ergänzt sind. — Ein großartig schönes Wandgemälde aus Stabia, auf dem grüne Mälie die braunen Locken durchfließen, ist häufig



983. Altere Medusa. (Zu S. 909.)



abgebildet bei Ternite, Abteil. II Heft 2 Taf. 9. 10 und selbst mehreren andern aus Pompeji erläutert von Welcker, Alte Denkm. IV, 67—73, welcher die in der Malerei begründeten Besonderheiten hervorhebt. Im Charakter unterscheiden sich die Medusen von Pompeji durch den entschiedenen Ausdruck des Zornes, welchen die Skulptur und die Glyptik niemals gezeigt und versucht hat. Die Nase ist aufgebissen, die Augen rollen, auf der Stirn und in allen Zügen lagert ein in Heftigkeit ausbrechender Verdruß.

Erst vor kurzem ist man auf eine Fortbildung

aus. Daß wir es mit einer sterbend Daliegenden zu thun haben, zeigt sich neben dem übrigen besonders in dem reichen Haarwuchs, welcher zwar mit phantastischer Willkür geordnet scheint, jedoch durchaus nicht unnatürlich gebildet ist, sondern in seiner Verwirrung die Anfechtung durch den Todesschweiß unverkennbar ausdrückt. Dillthey, der a. a. O. S. 212 bis 238 das Kunstwerk analysiert, weist auf den auch hierin deutlich hervortretenden malerischen Charakter des Reliefs hin, welches oben stärker vom Hintergrunde sich abhebt, als unten; und zugleich zur vollen



Medusa Rondanini in München. (Zu Seite 909.)

den Gorgonenideals aufmerksam geworden, als den letzten Schritt auf dem betretenen Wege bezeichnet: das Hochrelief in Medaillonform in Villa Ludovisi (Abb. 286, nach der Photographie in Annal. Inst. 1871 tav. S). Ganz eigentümlich ist hier zunächst die Profilstellung, welche nur noch auf verächtlichen Geminen, und die Geschlossenheit der Augen, welche ebenfalls selten vorkommt. Die Schlangen sind ganzlich verschwunden. Von der alten Form sind ganz allein beibehalten die fast unproportioniert breiten Wangen in dem übrigens vollständig edlen Jungfrauen Gesichte, neben welchem aber wiederum der starke Hinterkopf und der große Schädel auffällt. Die aufgeworfenen Lippen des zu den letzten Atemzügen sich öffnenden Mundes drücken Stolz und Trotz

Wirkung ohne Beleuchtung verlangt, die von der Spitze des Hinterkopfs ausgeht (wie oben in unserer Abbildung). Man erinnert sich dabei, daß Timotheos eine vorzüglichste Medusa malte (Plin. 85, 136: *praecipue tamen ars ei fuisse in Gorgone veni est*. Goetze sagt: »Dieser Kopf steht mit seiner wie ein Sirenen-gesang unheimlich unwiderstehlichen Wirkung, in der Abscheu durch Mitleid sich reinigt, am Ende der Entwicklungsgeschichte des antiken Medusenbildes, freilich als eine ziemlich vereinzelt Leutung.« Vgl. im ganzen Brunn in Verhandl. der Philol. Vers. Bonn 1884 (hier nicht mehr benutzt). [Bull]

Meerergötter. Die kolossale Hermenthete, welche wir in Abb. 287 (S. 913), nach Photographie geben, befindet sich in der Rotunde des Vatican, wurde aber

an der Küste des Goltes von Neapel, in der Gegend von Pozzuoli und Bajae gefunden. Das Wesen einer Meergottheit oder vielmehr die Personifikation des Elementes selber hat hier in großartiger Weise eigenenthümlichen plastischen Ausdruck gefunden. Das reichwallende Haar ist vom Wasser triefend nicht zur Kränzelung gelangt, sondern legt sich in dünne und

die Gesichtshaut und den Hals bis zur Brust bedeckenden Oberzüge von Fischschuppen, deren zackige Enden über den Augenbrauen und beim Bartansatze abseits stark hervortreten. Den in dem langen schlaffen Bart spielenden Dolphinen entsprechen am oberen Theile des Kopfhaares hervortretende starke Ansätze von Stierhörnern, welche wie beim Acheloo



106. Medusa. Bronze. (Zu Seite 911.)

lange Lockchen gelöst an den Körper. Dem brüsten, mehr aufgedunsenen als kräftigen Antlitz geben die großen weitgeöffneten Augen und der offenstehende Mund einen menschlichen Ausdruck von Unbeweglichkeit und Starrheit, der auf seelische Kälte, ja fast Gefühlosigkeit schließen läßt und durch die breite, etwas abgeplattete Nase mit aufgespannten Nüstern noch verstärkt wird. Die Fischnatur des gewaltigen Wesens zeigt sich äußerlich auch in dem

und andern Eigenschaften (s. die Art.) die unwiderstehliche Kraft und Wildheit des Elementes anzuzeigen. Seitwärts aber ist das reich wuchernde Haupthaar mit Weinblättern und reifenden Trauben durchflochten, die unwillkürlich an die rebenreichen Ufer Campaniens erinnern, wo die Büste aufgestellt war. Unten am Bruststuck spielen die Wellen.

Man hat verschiedene Namen vorgeschlagen: Okeanos; Sciron, Portunus, Neptunus, Triton und

Häutchen. Sicher ist nur, daß wir einen Meerdämon vor uns haben, der sowohl der körperlichen Bildung wie dem Sechsausdruck nach die Mitte hält zwischen der halbtierischen Gestalt der Tritonen und dem hoch vergeistigten Gottesbilde des Poseidon. Die das Gesicht und den Hals überziehenden Fischschuppen (undre sehen darin zackige Seepflanzen oder Schiffe) kommen auch sonst vor, wie zuweilen Blätter von Eiben oder Weiden mit dem Rorte des Dionysos verweben sind. Eine ähnliche Maske mit starrtem Meloschubbe und mit Schuppen im Gesicht, aus dessen Haar seitwärts und oben Köpfe von Seeungeheuern hervorschauen, unten von zusammengeknöteten Schlangen umschlossen, in dekorativer Verwendung Mus. Borb. V, 43. Unsicher ist die spezielle Benennung auch bei dem kolossalen Kopfe eines karthagischen Meeres, abgeb. Mon. frus. V, 38, dessen gewaltiger Bart in steifer Regel mitförmigkeit (aber für diese Kunstgattung höchst ungenügend) aus fischflossenförmigen gezackten und wellengeschweiften Seetangblättern gebildet ist. Überhaupt ist die Unterscheidung der einzelnen Meerdämonen bis jetzt wenig vorgeschritten und wohl anzunehmen, daß die Künstler ihre Bildungen selten auf mythologische Spezialitäten gründeten. — Als Okeanos faßt man mit Wahrscheinlichkeit mehrere Köpfe in der Mitte von Sarkophagen, zu deren Seiten Nereiden auf Seetieren in den Wellen sich schaukeln, aus dem Mattgebilde des Haupt und Barthaars ragen (der zuweilen unten Fischköpfe, oben Krebschoren hervor, Hamdorf, Lateran N. 501, Clarap. 207, 198, Krebschoren an barten Mäusen desselben Sacha. Ber. 1851 Taf. IV E und Wieseler, Alte Denkm. II, 190 unter dem Bilde der aufzulebenden selene. Sonst wird eine Statue der Thetis mit Krebschoren in den Haaren in Konstantinopel erwähnt (καρπαλὸς τὴν κεφαλὴν διατεφρὴς Aristid. II, 704 Dind.).

Hingelagerte Statuen des Okeanos (bei Clarap. 745: 749B) unterscheiden sich von eben solchen Aufseggöttern wesentlich nur durch das Attribut der Seeungeheuer und das verschleierte Hinterhaupt oder auch nur durch die reichende Urne oder durch große Seemuscheln.

Im

Melampus und die Proitiden. König Proitos von Tiryns hatte drei Töchter, Lyssa, Iphinoe und Iphianassa. Als sie erwachsen waren, verfielen sie plötzlich in Raserei, wie Hesiod sagt, weil sie die Weihen des Dionysos verschmähnen, nach Aeschylus aber, weil sie das heilige Bild der Hera verachten. In ungeheurer Tollheit durchzogen sie das ganze Land. Ihr Vater ließ den berühmten Priester und Priester Melampus, welcher die Heilung des Wahnsinns durch Reinigung und Sühnmittel erfunden hatte, aus dem irdischen Pylon holen; der versprach sie gesund zu machen für den dritten Teil

des Königreiches. Als Proitos diesen Preis zu hoch fand, wurde das Übel der Tabanelei noch schlimmer und griff auch unter den andern Jungfrauen um sich. Nun rief Proitos den Melampus wieder zu sich und gewährte ihm seine Forderung. Dieser aber weigerte sich jetzt und wollte nur helfen, wenn sein Bruder Bias ebenfalls ein Drittel des Reiches bekäme. Proitos mußte endlich dazwischen willigen. Da nahm Melampus die rüstigsten Jünglinge und verfolgte mit diesen die wahnsinnigen Mädchen im bacchischen Tanze und jagte sie aus den Bergen in die Ebene von Sikyon. Bei dieser wilden Jagd starb die älteste, Iphinoe, vor Erschöpfung; die andern beiden aber wurden im Tempel gereinigt und kamen darauf wieder zum Verstande. Darauf gab sie Proitos dem Melampus und Bias zu Frauen.

Diese Erzählung bei Apollodor II, 2, 2 war mit einzelnen Variationen in den Namen und aber Grund und Art des Wahnsinns (z. B. Vergil. Eclog. VI, 48, schon im höheren Altertum vielfach verbreitet, auch die Heilung der Mädchen an verschiedenen Heiligtümern des Peloponnes lokalisiert. Ob die recht märchenhafte Einkleidung ursprünglich die Irrtum des Mondes birgt, wie Preller, Griech. Myth. II, 57 will (wollte er auch die Mondlichtigen, *lunatic*, hätte aufzählen können), muß dahingestellt bleiben, sicher lautet aber die Heilung mit der Einführung neuer Kultushandlungen, nämlich des Sühn- und Reinigungsoffers und damit verbundener Zeremonien zusammen. Bei Paus VIII, 18, 3 stehen die Proitiden in eine Höhle im wüsten Gebirge des nördlichen Arkadiens, von wo Melampus sie durch geheime Opfer und Reulungen in einen Ort Insel (dennsch etwa Badenweiler führt und im Tempel der Artemis Hennesia (d. i. der Besänftigenden; schol. Callim. Hymn. Dian. 236: διότι τὰς κόρας (ἡμετέρας) völlig heilt.

Obwohl schon Hesiod eine Melampusie gedichtet hatte und mehrere Theaterstücke wohl sämtlich Komödien über den Mythos vorhanden waren, so ist doch von darauf zu deutenden Kunstwerken fast nichts bekannt. Bis vor kurzem bezog man darauf nur mit einigen Bedenken ein Neapeler Vasenbild (Wieseler, Denkm. I, 11), wo die beiden Töchter am Bilde der Artemis Insel sitzen — eine dritte Figur zwischen Anaxos hinter ihnen nennt Wieseler Lyssa, die personifizierte Raserei — und Melampus vor ihnen stehend sie bespricht; zu den Seiten Dionysos und der alte Silen. Die Richtigkeit der Deutung wird jetzt erläutert durch ein von de Witte publiziertes Gemmenbild in der Gazette archéolog. 1873 pl. 19, 1 (darnach hier Abb. 288 auf S. 214), welches durch die Ueberschlichkeit des Künstlers auf einem Ramen von 16 × 15 mm sechs Personen in sehr verschiedenen Stellungen vereinigt. (Die Abbildung ist eine dreifache Vergrößerung des Originals.) Im Vordergrund

sitzt auf einem mit Tüchern (oder etwa Widlerfell?) bedeckten Altare eines der Mädchen in erschlaffter Haltung, halblentblößt in ungeordneten Kleide (wie

dahinter der mit dem Clitum bekleidete und mit dem reinigenden Lorbeer gekrönte bärtige Priester Melampus; er hält in der Rechten über die Mädchen



261. Moengon, Kolossalbuste in Neapel. (Zu Seite 219.)

im Vasenbilde), dahinter bühnt sich die zweite in ekstatischer Bewegung hoch empor; die dritte liegt zwischen oder hinter beiden tot hangesunken über dem Sitze also Iphinoe. Ernst und ruhig steht

Denkmäler d. klass. Altertums

ein Ferkel, das Saluopfer, dessen Blut auf die Schuldigen herabtrief, um sie zu reinigen; in der Linken einen Zweig, der als Sprengwedel (*περίπικυρῆσιον*) dient, anscheinend auch von Lorbeer. Zur rechten

Schlankt ein nackter Opferdiener ein Schaf ohne Heubel, um den Weihweib einzuräumen (ἀφαινοί). Linkerseits lehnt mit gekreuzten Füßen an einer ionischen Säule ein junges Mädchen an armbellosen Doppelschultern, darübrg einen Peplos, den sie mit dem linken Arme über den Kopf gezogen hat. Man kann hier schwerlich an Artemis denken, eher an eine Orakelgymnast (etwa die bemahlte Styx?), vielleicht an eine Priesterin. Der Gestus des Gewandüberziehens scheint für die heilige Handlung nicht ohne Bedeutung zu sein.



200 (Zu Seite 312.)

Von über das Haupt des zu Reinigenden gehaltenen Ferkel (χοιρίδιον, *Melapē*, ὀφειροπόλος) finden wir genau ebenso auf einem Bilde, das die Sühnung des Orestes (s. den Art. in Delfi) darstellt. Das Ferkelopfer zur Heilung von Krankheiten, namentlich des Wahnsinns, ist auch bei den Römern gebräuchlich. Hor. Sat. II, 3, 164 wird dem Wahnsinnigen geraten: *immolat arguis hic porcum Laribus; verum ambrosius et quidam nargel Anticyram*, wobei zu bemerken, daß die Nieswurz (*helleborum*), deswegen man nach Antikyra ging, ebenfalls von Melampus zuerst angewandt sein sollte und darum auch Melampodion hieß (Plin. XXV §47 ff.; Dioscor. IV, 61). Und Plant. Menand. II, 2, 15 ff. läßt jemandem Geld geben, damit er ein Schwein kaufen könne, um sich vom Wahnsinn kurieren zu lassen. Weitere Art. Orestes. Über die erwähnte reinigende Kraft des Lorbeers und das Besprengen mit Wasser durch Lorbeerblüschel vgl. Ovid. Fast. IV, 728 (*virgineus rosulae laurea maki apud*), V, 877 (*aula sit hinc laurea, laurea sparguntur ab ideo*). Juven. II, 158; Verg. Aen. I, 329. (Bm.)

Melagros. Der Mythos von der kalydonischen Jagd und ihrem Haupthelden Melanger mündet uns schon in der Homerischen Erzählung (I 529—599) wie ein vollständiges kleines Epos an, das Vorbild der Iliad, als eine Dichtung, in der die ethischen und höheren poetischen Motive für die rein menschliche Handlung bestimmend auftreten und der ur-

springliche Kern eines Naturprozesses unseren Blicken vollständig verhält liegt. Erscheint aber schon in der epischen Fassung der Held in ganz ähnlicher Lage und Stimmung wie der grüllende Achill, so wird durch die Bearbeitungen der Dramatiker die Sage mit starren Veränderungen zu einer großartigen Tragödie ausgestaltet, welche in Bedeutensamkeit und Wechselwirkung der bewegenden Kräfte keiner annähernd nachsteht. Der für die Bildwerke in Betracht kommende Inhalt ist in möglicher Kürze dieser (Apollod. I, 8, 2). Althais, Tochter des Thesties und Gemahlin des Königs Oineas von Kalydon, des Weibmannes (dem Dionysos die Rebe schenkt), gebiert der Melanger. Als dieser 7 Tage alt ist, treten die Mähren zur Mutter und verkünden, daß, sobald das auf dem Herde liegende Holzschiff verbrannt sei, Melanger sterben müsse; worauf Althais das Schiff aus der Flamme zieht, löscht und sorgfältig verwahrt. Melanger aber wächst zum tapfern und unverwundbaren Helden heran. Einst vergiftet Oineas der Artemis zu opfern, und die Göttin sendet aus Zorn darüber einen gewaltigen Eber, der alle Weinberge verunstaltet. Zur Bekämpfung des riesigen Untieres werden die Helden von Hellas versammelt; mit ihnen kommt auch Atalante, die unvergleichliche Jägerin aus Arkadien (s. Art.). Zwar die Männer weigern sich anfangs, mit einem Weibe um den Jagdpreis zu streiten, doch werden sie von Melanger, der, obwohl mit Kleopatra verheiratet, in Liebe zur Atalante entbrannt ist, dazu gezwungen. Bei dem Jagen wird nun Ankaos von dem Eber tödlich verwundet; Atalante trifft das Tier zuerst mit einem Pfeile, Melanger tötet es dann vollends mit dem Speere und schenkt der Atalante das Fell als Siegespreis. Als die Brüder seiner Mutter im Zorne darüber dieses entzweifeln wollen, erschlägt sie Melanger. Da wirft Althais im höchsten Schmerze das verhängnisvolle Schiff ins Feuer und mit der Glut erloscht auch Melangers Leben.

Die ältere Kunst beschäftigt als ein sehr beliebter Gegenstand die Darstellung der Jagd auf den kalydonischen Eber. In ganz hervorragender Weise wurde dies Bild von Skopas dargestellt im vorderen Giebel des Tempels der Athena Alea zu Tegea. Gegen seine Gewohnheit beschreibt Pausanias (VIII, 45, 4) das Bild etwas genauer. Etwa in der Mitte befand sich der Eber. Auf der einen Seite sah man Atalante, Melanger, Thestios, Telamon und Pelos, Polydamos und Iolaos, dann noch die Söhne des Thesties, Brüder der Althais. Gegenüber hatte Ankaos (ein Sohn des Lykurgos von Tegea und Lokalheld) neben die tödliche Wunde empfangen; er hatte sein Doppelhieb sinken lassen und wurde von Epichos gestützt; neben ihm sah man Kastor und Amyklarios, dann Hippothoos, endlich Peirithoos. Vgl. über die Komposition Welcker, Alte Denkm.

J. 1901 I.; Athen, Mitteilungen VI, 392 ff., wo ungelundene Reste dieses Giebelfeldes, insbesondere der Oberkopf, besprochen werden. Übrig geblieben sind uns, abgesehen von einem kleinen archaischen archaischen Thonrelief aus Melos (s. Jahn, *Sächs. Berichte* 1848 S. 123), nur zahlreiche Vasenbilder, welche teils mit, teils ohne Beschriften Oberjagden zeigen, deren ideale Vorlage immer in jener mythischen Begebenheit zu suchen ist. Hervorragend durch Größe und Figurenreichtum ist das Bild bei Gerhard, *Apul. Vasenb.* Taf. IX. In der Mitte der braunrot gemalte Eber, welcher schon einen Hund tot niedergestreckt und den am Boden sitzenden Ankabos tödlich verwundet hat; ringsum neun Kämpfer: Atalante mit dem gespannten Bogen, Melangeros im Begriffe, seine gewaltige Lanze dem Tiere in die Weichen zu stoßen, die Dioskuren zu Ross, andre Kämpfer mit Schwert, Keule und Lanzen in mannigfachen Stellungen, dazu noch drei große Melosserhunde.

Ferner ist zu nennen die archaische Schule des Glaukytes und Anikles in München N. 393, abgeb. Gerhard, *Ansch. Vasenb.* Taf. 235, 236. — Endlich gibt eine Vase jüngsten Stiles aus der Gyronalka (abgeb. *Annal.* 1868 tav. LM) ein höchst bewegtes Bild der Jagd, wobei die Hauptfiguren in schon geführten Linien gruppiert sind und als Besondere heist Artemis, phrygisch gekleidet, in Halbfigur über dem Ganzen schwebt.

Die vollendete attische Kunst scheint den Melanger mit Vorliebe für den Typus des schlanken und leichtbeweglichen Jägers gewählt zu haben, eine Reihe von Statuen, allerdings meist Nachbildungen römischer Zeit, zeugt davon. Unter ihnen ist die bekannteste im Belvedere des Vatican, früher überschwenglich gepriesen, abgeb. z. B. Claret 405; Millin, *G. M.* 138, 410 (vgl. Braun, *Ruhm* S. 294 ff.). An Schönheit wird sie übertroffen durch das Berliner Exemplar, welches 1838 gefunden ist und dem jedenfalls vorauszusetzenden griechischen Original am nächsten steht. Wir geben dasselbe hier (Abb. 989) nach Monnet III, 68 und nach den Erläuterungen Fenechachs, *Annal.* 1843 p. 237 ff. Während die vatikanische Statue die Athenerin Chlamiy nach Jägerhach



989 Melangerstatue in Berlin



um den linken Arm gewunden trägt, und dies fast ein Charakteristikum für Melenger ist (Pollux V, 8, 18: *χλαμὸς ὅν διὰ τῆ λαυὴ χειρὶ περιάλττειν, ὥστε μεταθεῖν τὰ θηρία ἢ προσμάχοντο τοῖς θηρίοις*), ist der Held hier ganz unbekleidet gelassen: seine Bezeichnung aber geht dennoch teils aus der Begabe des (größtenteils ergänzten) Jagdhundes und namentlich aus der ganz besonderen Form des im oberen Teile erhaltenen Jagdspießes unzweifelhaft hervor. Die Eigentümlichkeit dieses Spießes besteht nämlich nach den genauen Beschreibungen Xenoph. venat. 10, 3 und Pollux V, 4, 22 darin, daß unter der breiten fünfzölligen Blattklinge noch zu bei den Seiten eiserne Haken angebracht sind, um das allzu tiefe Eindringen des Lanzenholzes zu verhindern. Aber auch die Haltung des Körpers stimmte, trotzdem die Unterbeine zum größten Teile ergänzt sind, dazu in so augenfälliger Art, daß man der Statue unbedenklich an Stelle des verloren gegangenen Kopfes eine Kopie des vatikanischen aufsetzen durfte. Während indes der vatikanische Melenger eine dem Atlanis ähnelnde Weichheit des Ausdrucks in den Körperformen zeigt, eine Statue in Villa Borghese dagegen allzu trocken und wenig charakterisiert ist, erinnert die Berliner an den Ares Borghese im Louvre (vgl. oben S. 117) in der schönen Wölbung der Seiten, in der flachen Bildung des Unterleibes, in der Länge und Kraft der Schenkel und der Leichtigkeit der Kniee. Die leichte Stützung des Körpers durch den Spieß entspricht anderen Bildwerken; dagegen ist der Eberkopf, welcher sonst ebenfalls häufig als einreichtes Wahrzeichen angebracht wird, hier nicht vorhanden und auch bei dem vatikanischen Exemplare erst durch moderne und nicht sehr geschickte Ergänzung hinzugekommen. Auf den Körperbau der Statue wie geschrieben ist die Schilderung des gemalten Melenger bei Philostr. lun. 16 (*οτιπρὸς νεανίας καὶ πᾶντι σφιγγῶν — κνήμαι εὐπαγεῖς καὶ ὀρθαί — μὲν πρὸς εὐν ἐπιγουνίδι ὁμαλοῦν τοῖς κάτω — πλευρὰ βαθεῖα καὶ ταστὴρ ἀπείριτος, καὶ στέρνα τὸ μέτριον προεκκείμενα, καὶ βραχίων διηθρημένος καὶ ὡς πρὸς αὐχένα ἐρρωμένον εὐνδύπτοντες καὶ βόλιν αὐτῷ διδόντες*).

Auf Sarkophagen, wo wir gewohnt sind, stürftige Anektate älterer Bildwerke und Nachklänge ihrer Schönheit zu finden, treffen wir die Melengersage nicht selten an und zwar nach ihren verschiedenen Wendungen in solchen Darstellungen, deren Erfindung auf

griechische Originale zurückgeht. Besonders wird die Überjagd gerne zur Bezeichnung der Heldenmatur eines frühverstorbenen Jünglings gewählt (und ebenso für Feldherrn und Kaiser eine Löwenjagd, z. B. Clarac pl. 151; 151n), daher denn auch die oft sehr willkürlich variierten Figuren eine genau, auf die Sagen Geschichte gegründete Auslegung kaum zulassen (vgl. die Abhandlungen *Annal.* 1863 p. 81—105; 1869 p. 76—103). Auf der Vorderseite des besterhaltenen Sarkophages, die wir hier nach Braun, *Ant. Marmorwerke* II Taf. 6a wiedergeben (*Alb.* 290), ist die Hauptscene deutlich genug. Dem Eber, der aus einer Höhle in dem durch Sumpfpflanzen und Baum angedeuteten Dickicht hervortritt, tritt Melenger mit kunstrecht eingelegter Lanze (vgl. *Xenoph. Cyneg.* 10, 11 über die Haltung) entgegen, während noch vor ihm Atalanta, kenntlich am Köcher und artemisähnlicher Bekleidung, auf ihn einen Pfeil abschießt. Der kühne Jäger wird unterstützt von einem kräftigen Molossenhunde; er ist begleitet von zwei durch ihre runden Hüfte als Diaskiron (s. Art.) bezeichneten Gefährten, denen einer ihn inständig am Arme zurückhalten will, während der andre freudig stammend die Hand hoch erhebt. Die Gewalt des Ehers vergegenwärtigt uns der zu Boden geworfene Jäger, den wir nach der Sage für den am Schenkel getroffenen Ankalos halten müssen, obgleich Kennzeichen fehlen. Ein Freund, der mütig vor ihn getreten ist, steht im Begriffe, den hoch erhobenen Speer gegen das Tier zu schleudern, während ein anderer Jagdgenosse flieht. Zwei Landleute entfernt im Hintergrunde erheben Stein und Speer. Die Figuren aber, welche die linke Seite des Reliefs fällen und ihrer Haltung wegen von der Jagdscene getrennt werden müssen, scheinen, wie der Vergleich andrer Sarkophage glaublich macht, andern, bis zur Unkenntlichkeit verkürzten Vorgängen anzugehören. In dem zunächst links stehenden, mit breitgürtetem Untergewande und weitem Mantel bekleideten lartigen Manne ist der König Okeus zu erkennen, dessen Handbewegung aber uns durch die Annahme einer hier verloren gegangenen, anderswo erhaltenen Scene (s. *Annal.* 1863 tav. AB, D)



verständlich wird, in welchem der Vater den Sohn auf die Figur der Virtus (in atenzueenartiger Gestalt, ihn weist und zur Tapferkeit ermahnt. Der folgende herakleusartige Kämpfer mit dem Bärenfell und dem Doppelschild ist der ständige so charakterisierte Antaklos (Apollonios Deoon, Oehl. 8, 391), welcher zum Auszuge schreitet. Die neben ihm stehende Atalanta hatte er gerade von der Antellualme an der Jagd zurückweisen wollen; ihre verächtliche Haltung zeigt noch kaum, was auf andern Bildfragmenten deutlich wird, daß Moleugon oben für ein eingetreten ist und ihr

Ein fernere Szena ist die Trauer und Klage der Atalanta, nachdem die Thespiaden ihr das Fell genommen haben; man will sie wiederfinden auf der linken Seitenfläche des eben besprochenen Sarkophages (Braun a. a. O. Taf. VIIb).

Die beiden Szenen der Schlußkatastrophe des Dramas sind auf mehreren Sarkophagen verdingt, von denen wir die im Louvre erhaltene Platte nach Bouillon Musée III bascul. 19 hier geben (Abb. 991). Auf der rechten Seite ist die Rache Moleugers an seinen Oheimen, den Thespiaden, für die Beistellung



Abb. 991. Sarcophag. (Zie. S. 119.)

seine Liebe erklärt hat, — also wiederum eine selbständige Verstärkung des Originalen.

Die Übergabe des Eberfelles durch Moleugon an Atalanta ist ebenfalls auf mehreren Bildwerken dargestellt. Auf einer apollinischen Vase (beschrieben bei Korte, Personifikationen der Affekte S. 56 ff., 66 ff.) ist dabei auf einer Seite Apollon und eine Frau zugegen, auf der andern Ate (oder Apate) im Kostüm der Erinyen und mit Schwert und Fackel, das spätere Schicksal vorandeutend. Einfach als Mord bei Millin, Cl. M. 146, 413. Als gerechtfertigte Lebensstrafe auf pompejanischen Gemälden (Hollig S. 1162 ff.) und auf etruskischen Spiegeln (Gerhard II, 174—176).

der Atalanta dargestellt. Der eine der Brüder hat schon tödlich verwundet niedergesunken, hat aber noch krampfhaft das Fell des Ebers mit der Hand gepackt, während Moleugon daran zerrt, es ihm zu entreißen. Zugleich stürzt sein Bruder herzu und tritt kampflustig dem Mörder entgegen, der sich in wehrhafte Position gesetzt hat und auch zugleich ihn selber fassen wird. Auf der andern Seite sehen wir die Folgen der That, die über den Tod ihrer Brüder erzürnte Atalanta hält das verhängnisvolle Holzschiff in die Flamme eines hochbeerkürzten Opferaltars. Ihre jähe Hast wird durch den fangenden Mantelhauch lebhaft angedeutet, Schmerz und Abscheu vor ihrer eignen That durch das Abwenden

des Hauptes und die Handbewegung. Eine Erinye voll Kopfklagen ist die Fackel schwingend herangezerrungen und hält die Unglückliche an der Schulter fest, um das Mitleid nicht süßen zu lassen. Daneben steht gelassen die Parze mit Diptychon und Schreibgriffel, auf den sorgfältig geleuchteten Schleibalschlufs in römisch nüchternen Art hinweisend; dabei setzt sie in gekaufter Symbolik den Fuß auf das Rad der Nemesis. Den Mittelraum nimmt das Sterbegerüst Meleagers ein, welches ganz in spätrömischen Geschmack ausgestattet ist: Helm, Schwert und Gorgoneuschild nebst der Lanze füllen den unteren Vorderraum, der Jagdhund flüht unter dem Stuhle. Der Sterbende ist umgürtet von Weibern mit aufgestülpten Haaren, die auf den griechischen Originalen sicher als seine Gemahlin und Schwestern gemeint waren, hier fast das Ansehen gemieteter Klageweiber haben; eine derselben legt vorgegreift ihm den iltischen Obolus für den Totenfährmann in den Mund, schwerlich reicht sie ihm Arznei. Vorn am Bette steht der alte Pylagos, kenntlich am Knotenstock und griechischen Mantel, dahinter aber sitzt in namender Haltung Atalante, die Veranlassung des frühzeitigen Todes.

Die Reihe der Bildscenen ist hiermit aber noch nicht erschöpft. Nach einer andren Version der Sage (Apollod. I, 8, 3, 2—4) fiel Meleager in dem schon von Homer erwähnten Kampfe gegen die Kureten, in Erfüllung des Fluches seiner Mutter, und zwar wie ein humoristischer Held durch Apollons Pfeilschufs (Paus. X, 31, 3). So in einfacher Weise auf mehreren Sarkophagen (vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 116 ff.). Ferner wird auf mehreren Bildern ganz wie etwa Hektor oder Patroklos) der im Kampf gefallene Held von den Freunden in die belagerte Stadt zurückgetragen, sein Streitwagen folgt ihm, Kampfgeschrei hinterher, während vorn der Tote von klagenden Bürgern empfangen wird und auf einem Bilde (Braun a. a. O. Taf. 6b oben) sogar die über ihre Gruesamkeit verzweifelte Althais sich selbst den Dolch in die Seite bohrt.

Zum Beweise für die obige Andeutung, wie die Meleagerjagd in spätrömischer Epoche nur als Symbol kräftiger Jugend diente, geben wir die Abbildung (1892, nach Photographie) eines großen Sarkophags im Palast der Konservatoren auf dem Capitol (Kuppelraum N. 21), dessen Deckel die Gruppe eines gelagerten Ekepannos trägt: der Mann hält eine Schriftrolle, die Frau schlägt die Lanze; zur Seite spielen Amoretten mit Masken und Bändchen. Das Jagdbild der Vorderseite zeigt Meleager in der gewöhnlichen Haltung, ebenso Atalante, beide sollen offenbar auf die Verstorbene deuten. Bei den übrigen Figuren dagegen ist so ziemlich jede Charakteristik verwischt, man möchte sagen, daß die Physiognomien ins Römische übersetzt sind; der bärtige Schildträger hinter Mele-

ager, welcher oben einen Stein gehoben hat, links und rechts die beiden Dioskuren zu Pferde, endlich die bärtigen Schwertträger, welche das Bild zu beiden Seiten abschließen, stellen hier einfach die Untergeordneten des hohen Jägers vor. Auf der linken Seitenfläche ist eine Löwenjagd, auf der rechten die Henneschaffung der Beute zur Darstellung gebracht (Bm).

Memnon. Der Mythos von dem Sohne der Eos, der Morgenröte, war im ganzen Oriente verbreitet, ward aber wohl erst nach Entstehung der Ilias, die ihn nicht kennt, in den troischen Sagenkreise verflachten. In der Äthiopie des Arktinos, die den Faden der Ilias fortspann und gewisse Motive dieses Gedichts verbreitend wiederholte, kam der Sohn des Morgenlandes als Führer der Äthiopen den Troern zu Hilfe und bildete neben den Amazonen den Mittelpunkt der Handlung. Memnon tötet den jungen Freund Achills Antilochos, Nestors Sohn, und wird dann als ebenbürtiger Gegner des Peliden von diesem nach hartem Kampfe erlegt, wobei Zeus, von den Müttern beider Helden um Sieg angelobt, die Woge auf der Wage wägt (nach dem andeutenden Vorgange von X 209) bei Hektors Tode. Nach dieser Seelenwägung (Ψυχοσταθμ), welche Aischylos zu einer Tragödie formte, erlangte Eos vom Zeus für den gefallenen Sohn auch Unsterblichkeit, und ähnlich wie in der Ilias Sarpedon (II 680 ff.) ward seine Leiche von Schlaf und Tod davongetragen.

Das phantastische Element in dieser Sage förderte deren weitere Ausgestaltung in allerhand Variationen der Kunst und späteren Poesie. Dabei wird Memnon sogar hin und wieder zum echten Orientalen oder auch zum neohenen Äthioper, dem zur Hebung des Kontrastes Amazonen beigegeben sind (z. B. Overbeck 21, 16) Eine chimäre, III, 66). Auch Polygnot hatte in dem Gemälde der Unterwelt, wo Memnon traulich neben seinem Doppeltgänger Sarpedon saß, ihn einen Mährenknaben beigegeben (Paus. 10, 91, 2). Auf einer Amphora des Amasis (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 307) stehen zwei Äthiopenknaben mit halbmondförmigen Schilden ihm zur Seite.

Der Kampf mit Achill, einfach schon am mykäischen Throne (Paus. 3, 18, 7), auf älteren Vasengemälden in archaischen Schematismus dargestellt, öfter als Kampf über der Leiche des Antilochos, gewinnt erst eine treffendere Charakteristik durch die Anwesenheit der besorgten Mütter. So am Relief des Kypseloskistens (Paus. 5, 19, 1: Ἀχιλλεύς καὶ Μενένοιο πατρὸν ἐνὶ κλισίᾳ αἱ μητέρες). Aber auch hier wird das Bild in den Motiven erst nach und nach lebendig; die Kampfatellung der Helden wird dramatischer, der Gefechtsmoment spannender, die Gebenden der Zuversicht und Ermutigung bei Thetis, des Schmerzens und der Verzweiflung gestalten sich zu schönen Gegensätzen, wie an einer inneren Reihe von Gemälden zu sehen ist (s. Overbeck S. 517).



920 Achill und Mennon im Kampfe

bis 526). Wir geben in Abb. 992 (nach Gerhard), Auserl. Vasenb. 204, 1) das Seitenstück der schöngezeichneten Darstellung von Hektors Tode (oben S. 734 Abb. 788) auf dem Hals eines Mischgefasses, wo der Parallelismus der Figuren in die Augen springt. Beide Helden stürzen zum Angriff vor, Mennon hartig, Achill unbärtig, beide ungepanzert, nur mit Helm und Schild bewehrt. Achill wird im nächsten Augenblick mit der Lanze den Gegner durchbohren, welcher nur mit dem Schwerte noch weit auszuholen bestrebt ist. (Das zweite Schwert in der Schale ist einer Unachtsamkeit des Malers zuzuschreiben.) Die beiden Mütter sind ziemlich gleich in langen Chiton und Peplos gekleidet, mit Haarlössen und Schlangenumhängen geschmückt; aber während Thetis mit freudig erhobenen Händen und in Verwunderung gespreizten Fingern dem Sohne nachhelft, drückt die Gebirde der Eos Schmerz und Angst aus: sie streckt die Rechte wie schützend und hilfsreichend aus, greift aber zugleich mit der Linken an das Mutterhaupt, wie um sich das Haar zu raufen.

Verschiedene Vasenbilder zeigen die vor Zeus stehenden Mütter; andre die eigentliche Seelenwägung und zwar durch Hermes ausgeführt, während bei Aeschylos anscheinend Zeus selber mit der Wage in der Wolkendekoration (auf dem *Neokorfeion*) saß und zu den Seiten die beiden Mütter als lebendes Bild, indem sie mitten die Sohle vor dem Kampfe wogen (Plut. *and. post.* 17: *τραγῳδίαν ἡ Αἰσχόλος ἔλεγε τῷ μῦθῳ περιέθηκεν ἐπιγυμνασίων καὶ παραστάσεων ταῖς παιδαγωγίαι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἑὸν διαμένοντες ὑπὲρ τῶν ὀλίγων μυχούνοιν;* vgl. Schol. *Θ* 70). Wie eine Übersetzung dieser Scene in das Gebiet der Malerei sieht sich das Bild einer unteritalischen Vase an, welches wir in Abb. 994 aus Millin *peint. de vases* I, 19 hier wiedergeben. (Die Zeichnungen in diesem Werke sind allerdings durch den Geschmack des Zeitalters etwas beeinflusst.) In oberer Reihe die Psychostasie. Die Wage an einem Baumstamm, Hermes an der Stelle des obersten Gottes daneben, aufmerksam zuschauend, die Seelen als kleine geflügelte Figuren in den Schalen. Während oben die Schale Menons sich senkt, die des Peliden steigt, ist unten der Äthiopienfürst, von Achills erstem Speer in den Hals getroffen, auf die Knie gesunken, seine eigene Lanze ist bei seinem Falle gebrochen; Achill eilt heran, den zweiten Speer hoch schwingend. Oberhalb erscheint Thetis im langen Gewande und verschleiert, die Zackenkrone auf dem Haupte; mit der einen Hand ergreift sie zierlich den Schleier, die andre streckt sie nach ihrem Sohne aus. Anderswärts weicht Eos mit der Gebirde wildester Verzweiflung, die eine Brust entblößt, die Haare raufend, mit stürmischem Schritt von dem furchtbaren Anblick ihres rettungslos verlorenen Sohnes. (Otterbeck). Vgl. zu den von diesem angeführten Bildwerken noch Mon. *Just.* VI, 5a, wo Eos geflügelt erscheint. Für die Beliebtheit des Gegenstandes zeugt eine große Marmorgruppe von Lykios, Myrons Sohn und Schüler, welche die Bewohner von Apollonia in Illyrien wegen Eroberung einer Stadt in Olympia geweiht hatten. Die Basis des Werkes bildeten einen Halbkreis, und auf der Mitte derselben standen Thetis und Hekuba (Eos), welche den Zeus für ihre Söhne anflehten. An den beiden Enden waren Achill und Mennon zum Kampfe bereit einander gegenübergestellt. Dieselbe Anordnung war auch bei allen übrigen Figuren beibehalten; je ein Barbar stand einem Hellenen gegenüber: Odysseus den Helenos, weil sie in ihren



Die Befreiung (Zu Seite 920.)

Plinius zu groß (s. Arch. Ztg. 1874 S. 199). Obgleich auch die Unvollkommenheit in der Ausführung der Statuen der Großartigkeit der Auffassung nicht entgegensteht, so gehören sie dennoch zu den interessantesten und geschätztesten Porträtbildnissen, die wir aus dem Altertume besitzen. Zu der lässig bequemeren Haltung des Körpers bildet der Kopf des Dichters einen merkwürdigen Kontrast

Miltiades. Das Bildnis des Siegers von Marathon war bekanntlich in der Gemäldesalle zu Athen in der Darstellung der Schlacht (von Panofnos, Mikon oder Polygnot) und zwar porträtähnlich angebracht (nach Plin. 35, 57 *iconibus duces pariter traditur*). Die weiteren Nachrichten über das Gemälde behandelt Brunn, Künstlergesch. II, 19, 21 f. Noch später als dies erst nach des Feldherrn Tode ge-



225 Der Komageneukönig Menedemos. (An. Ant. 1921)

der. „Während der Körper der gemitteltesten Bequemlichkeit genießt, sitzt der Kopf stramm und voll Adel auf den Schultern. Hier ist alles wachsam und voll strenger Haltung. Es ist als ob ein ganz andrer Mensch aus diesem Leben hervortrete, und der Ausdruck des Gesichtes erhält bei einer solchen Vergleichung etwas tochterisches.“ Metander ist nach der vermutlich durch den makedonischen Hof aufgekommenen Sitte glatt rasiert, darin liegt ein pikanter Gegensatz zu dem mit ihm in einer Doppelbüste vereinigten bärtigen Aristophanes (s. Art.) [Bm]

herlitzte Gemälde war wohl die Statue im Prytaneion, deren Kopf in der Folgezeit einem Bauer weichen mußte (Paus. I, 18, 3). In einem großen Weihgeschenke von 13 Bronzestatuen (Paus. X, 10, 1), welches die Athener des Sieges wegen in Delphi aufstellten, hatte der Künstler Phidias, wie es scheint, den Miltiades als einzige historische Person unter Göttern und den eponymen Helden Athens gebildet, vielleicht als idealen Mittelpunkt des Ganzen (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 184). An Porträtähnlichkeit in unserem Sinne ist auch hier nicht zu denken. Eine Büste bei Visconti, Iconogr. gr. pl. 18, 1 trägt

eine Inschrift mit viereckigem Quatrum, wie die der sieben Welten (s. Art. «Bos» und «Periander»); ob sie auf jene Phylloasche Idealbildung zurückgeht, ist nicht zu sagen. Vgl. Art. «Themistokles» (Hir.).

Mithras. Der Mithrakulte, welcher nach ziemlich allgemeiner Annahme aus Persien stammt, kommt auf griechischem Boden vereinzelt seit Alexanders Zeit vor, wurde aber in der römischen Welt zuerst bei den keltischen Seeräubern bemerkt, welche Pompejus mit Erfolg bekriegte und zu letzter Ansehlichkeit zwang (Plut. Pomp. 24). Aus der großen Menge der vorhandenen Denkmäler und Inschriften ergibt sich, daß dieser Götterdienst hauptsächlich vom 2. Jahrh. n. Chr. ab in fast allen Ländern des Reiches, namentlich auch in Germanien und Gallien, zahlreiche Anhänger in allen Ständen gefunden hatte, so daß die christlichen Apologeten deren Tölpeln ernstlich zu bekämpfen für nötig erachteten. Letzteres thaten sie um so eifriger, als sie in diesem Dienste auffallende Ähnlichkeiten mit gewissen christlichen Kultusgebräuchen und Anschauungen entdeckten. So erfahren wir z. B. aus Tertullian, praeser. haeret. 40, daß man im Mithrasdienste Abtöten der Sünden durch Taufe lehrte, eine Art Firmung abte, das Opfer des Brotes kannte und an Auferstehung glaubte (*ipsae quoque res sacramentalium divinarum in idolorum mysteriis uenerantur diaboli. Tunc et ipse quoddam, aliquid credentes et fideles suos, expiationem delictorum de lavacro repromittit, et se adhuc memini Mithrac, signat illic in frontibus milites suos — celebrat et panis oblationem et imaginem resurrectionis inducit et sub gladio redimit coronam* (der Märtyrer)). Ähnlich schon viel früher Justinus Martyr, Apol. 1, 46. Insbesondere legknusachten ließen sich in diesem Mysterien einweihen, deren Verheilung sowohl durch die orientalischen Kriege befördert zu sein scheint, wie auch durch die Kaiser selbst, welche unter dem besonderen Schutze des angebeteten Sol Invictus zu stehen glaubten, auch wohl, wie Arnobius, sich als seine Stellvertreter auf Erden betrachteten.

Über den eigentlichen Inhalt des Mithraskultus sind wir indessen trotzdem sehr unzulänglich unterrichtet, da auch die Denkmäler, meist Reliefs, fast immer nur dieselbe Vorstellung des stieropfernden Sonnenjünglings enthalten. Strab. II p. 782 sagt von den Persern *τῶν τε καὶ ἡλίου, ὃν καλοῦσι Μίθραν*. Die Erklärung des Namens Mithras selbst ist unsicher; er steht aber zwischen Ormuz und Ahriman und heißt der Mittler (*μεσίτης* Plut. Isid. et. Osir. 16); er ist am 25. Dezember aus dem Felsen geboren (*ἐκ πετρᾶς γένεσθαι* Justin.) und wird regelmäßig in Höhlen verehrt (*ἐκ σπηλαίων*), wohn er die Rinder getrieben hat (daher *βοῦκόμορ*; und *abaster* Baum, wie Hermes). Reinigung und Bußen durch Fasten und Kasteiungen, wie die der indischen Fakirs, waren vor der Welt so notwendig, und eine ganze Stufenleiter

von Prüfungen durch Wasser und Feuer mußten die Neulinge durchmachen, um Epopten (d. h. Schauender) zu werden. Die Einzelheiten siehe man bei Preller, Röm. Myth. S. 754 ff., welcher sich mit vorsichtigem Urteil äußert. Über die Bedeutung des Stieropfers ist ebenso wenig ins Klare zu kommen, wie über die der phrygischen Taurobolien, welche sich mit den Mithrasmysterien mannigfach berühren, und die jener alten symbolischen Darstellung des den Stier überwindenden Löwen, von welcher Gruppe die indische Symbolik so oft Gebrauch macht, um Andre an der Treppe des Palastes von Persepolis.

Wir geben das bürgerliche Mithrasdenkmal, jetzt im Louvre in Paris, von allen das künstlerisch bedeutendste und vollständigste, Abb. 996, nach Bonillon III. fasc. 16 (Höhe 2,54 m., Breite 2,57 m.). Ein Jüngling in asiatischer Kleidung (*χάριος* und *δουπλάς*) und Kopfbedeckung, an Paris erlitten, hat das linke Knie dem niedergeworfenen Stier in den Nacken gewetzt, das rechte, gestreckt, berührt den Hinterlauf. Man bemerkt auch den regelmäßig, wenn gleich hier nicht deutlich in Ährenbüschel anstehenden Schwanz des Stiers. Während er mit der Linken den Kopf des Stieres aufwärts reißt, wie beim griechischen Opfer, stößt er ihn mit der Rechten das kurze Schwert zwischen Hals und Schulterblatt tief ein; die Gruppierung entspricht genau der stieropfernden Siegesgöttin (*Νίκη βοῦδοῖσιν*) der klassischen griechischen Kunst. Das tropfende Blut lockt ein auspringender Hund, wozu auch die am Boden kriechende Schlange, während ein Skorpion dem Stier die Zeugteile abknüpft. (Man deutet Hund und Skorpion astronomisch, die Schlange als das Symbol der Erde.) Zu beiden Seiten stehen Jünglinge, einer mit aufwärts, der andre mit niedwärts gerichteter Fackel (Tag und Nacht). Ein Hahn schaut aus dem Felsgestein auf Mithras hernab. Über der umgebenen Höhle, auf der durch Bäume angedeuteten Eschere fließt, führt links Helios den Sonnenwagen herauf, von dem Knabe Lucifer mit der Fackel, während rechts Selene (oder die Nacht) ihren Wagen hinablenkt, ebenfalls geleitet von Hesperos in Knaben gestalt. Neben der stehenden Inschrift *Deo soli Invicto Mithrac* ist nach der Erklärung obigen das fließende Blut als *vanu asphour* (= *αἰματόν*) helles Nasser bezeichnet, während andre darin verammelte persische Worte (oder auch Sanskrit) oder den Gott Salmas erkennen wollen (Welcker an Zoega, Abhandl. S. 400. vgl. auch Art. «Abos»). — Ausführlich handelt über zwei besonders interessante Denkmäler in Karlsruhe Stark, Zwei Mithrasen, Heidelberg 1865.

Statuen von Mithrasdienern, meist in Knaben gestalt, sind häufig, langes Haar, phrygische Mütze, anliegende Hosen, Ärmel und Schultern bilden meist einer gesenkten Fackel ihre dunkle Charakteristik.

(Abbildungen Annali 1864 tav. I-M). Fälschlich als Paris restauriert mit dem Apfel die große Statue im Vatican (Mus. Pio-Clem. III, 21). [Bm]

Moesklees s. Parthenon.

Moiren. Die griechischen Schicksalsgöttinnen (Parzen, *Parcae*) kommen in der Mehrzahl und als Personen in der Ilias nur einmal und spät (Ω 49),

seiner Macht und Gerechtigkeit. Ihre Namen sind hier die bekannten Klotho (d. i. die Spinnerin), Lachesis (die Losziehende), Atropos (die Unabwendbare). Die Dreizahl, welche der ähnlicher Verein entspricht (den Horen, Chariten, den nordischen Nornen und den keltischen Matronen), führte in Kunstdarstellungen nicht sehr früh zu einer allegorisierenden Charakteristik; denn auf dem alter-



998 Das Mithrasopfer. (Zu Seite 974.)

in der Odyssee auch nur beiläufig, aber schon in der poetischen Vorstellung von Spinnerinnen vor (η 197: Αἴσα κατακλώβης τε βαρεῖναι γεινομένην νήουντο λίαν ὅτε σὺν τέξῃσιν ἡγήθη), die in der Geburtsstunde dem Menschen sein Schicksal mit einem Faden zu-messen. Bei Hesiod werden sie zuerst als Töchter der Nacht unter den Titanen, dann aber wieder als Töchter der Themis vom Zeus genannt (Theog. 217; 904), in jener Beziehung als die im Dunkel waltenden Schicksalsmächte, nach der jüngeren Dichtung aber, wo Zeus als absoluter Monarch herrscht, als Ausflüsse

timolenden borghesischen Altar der Zwölfgötter (s. Art.) sind sie nur in würdevoll steiler Haltung mit hohem Stirnschmuck und lange Scepter führend, wie in Beratung begriffen, dargestellt. Die Schicksalsgöttin auf einer etruskischen Spiegelzeichnung (Wisseler I, 307), welche Athra, also Atropos benannt ist, schlägt einen Nagel mit dem Hammer fest (s. Meleager I, 8. 914), sie erinnert an die grausame Notwendigkeit des Horos (Od. I, 35, 17: *μῆναι Νεμεσσις*, Ἀνδίκη). Ob das Bild einer Vase mit einer spinnenden Frau in der Mitte und zwei andern zu den Seiten ohne alle

Besonderheit (Wieseler II, 921) auf die Möiren zu deuten sei oder eine bloße Alltagsszene vorstelle, ist sehr zweifelhaft. Dagegen finden wir die gewöhnliche Vorstellung römischer Zeit in monumentaler Art ausgedrückt auf dem oben S. 219 Abb. 173 gegebenen Relief mit der Geburt der Athena: Klotho spinnt sitzend, Lachesis zieht Lose, Atropos schneidet zu schreiben. Auch dem späteren Geschmack noch mehr zusagende Variationen bieten einige Sarkophagreliefs mit der Prometheusasche: Klotho spinnt den Schicksalsfaden, oder sie host in der Schriftrolle, Lachesis weist mit dem Griffel auf den Globus, um das Ge-

alten Kunstwerken nicht nachgewiesen und scheint überhaupt erst eine aus der Zeit der Renaissance stammende Vorstellung zu sein. Die eigentlich römische *Forca* oder *Fata Scribunda* (d.h. die schreibende Fee) scheint ihren Kunstaussdruck in der auf etruskischen Spiegelzeichnungen vorkommenden geflügelten Frau gefunden zu haben, welche *Maen* oder *Lasa* genannt wird und Schreibwerkzeug, einen Griffel und eine *Lakytlos* (als Tintenfaß) führt (s. Gerland, *Etusk. Spiegel* I, 31—36; Wieseler, *Alte Denkm.* II, 394).

[Hm]



997 Morraspiel

schick des Neugeschaffenen zu bezeichnen, Atropos zeigt auf eine Sonnenuhr, um die Todesstunde anzuzeigen (Abbildungen bei Wieseler II, 838a; 840; Charac pl. 215, 30). Auch eine einzelne spinnende oder lesende Parze sehen wir in diesen Bildern zu Häupten des oben erschaffenen Menschen (Wieseler II, 838a; 841; Charac pl. 316, 31; bei Charac Millin, G. M. 86, 346*). Auf dem Endymion Sarkophag Abb. 523 S. 480 werden in dem Deckelbilde links die Parzen von dem Eupazos angeleitet; links Klotho mit der Spinnel, rechts Atropos mit dem Schicksalsbuch, in der Mitte Lachesis mit dem Füllhorn der Gaben und der Waage der Gerechtigkeit (vgl. jedoch über die Zurechnung der Namen Wieseler zu *Alte Denkm.* II, 838). Daß Atropos sich der Schere bedient, um den Lebensfaden abzuschneiden, ist auf

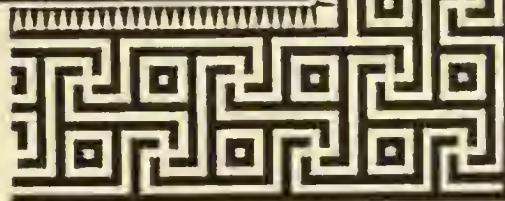
Morraspiel. Das heut noch in Italien außerordentlich beliebte Morra-spiel, wobei zwei einander gegenüber stehend oder sitzende Spieler schnell die rechte Hand mit einigen geschlossenen und einigen gespreizten Fingern einander entgegenstrecken und es darauf ankommt, daß jeder schnell mit einem Blick zu übersehen und auszurufen hat, wieviel Finger beide Hände zusammen ausgestreckt haben, war bereits im griechischen und römischen Altertum bekannt. Wie die Griechen dasselbe nannten, wissen wir nicht, wir kennen es hier nur aus Kunstdarstellungen, auf denen es uns öfters begegnet. Eine davon ist Abb. 997, nach Ann. Inst. 1866 tav. d'agg. U mitgeteilt; hier spielen zwei junge Mädchen miteinander: zwischen sich haben sie einen Stock gelegt (wie auch auf anderen Darstellungen), auf welchem

sie die linken, nicht beim Spiel beteiligten Hände legen, damit nicht etwa im Eifer des Spieles ein Versehen auch die linke Hand mit erheben werde und dadurch Verwirrung entstehe (in Italien pflegen die Spieler heut die linke Hand auf dem Rücken zu halten); jede von beiden hat die rechte Hand erhoben, die eine mit sämtlichen fünf, die andre mit zwei gespreizten Fingern, so daß hier die auszurufende Zahl sieben sein würde. Offenbar soll das links sitzende Mädchen die Siegerin im Spiele sein, wie das der mit einer Tänze auf sie zufliegende Erös andeutet. Bei den Römern hieß dies Spiel *digitis iurare*, und sprichwörtlich pflegte man von jemandem, dessen Zuverlässigkeit und Gutmütigkeit man rühmen wollte, zu sagen: *per verbum, daß man mit ihm im Finstern Morra spiele*. (Cic. de off. III, 19, 77). [Hm]

Mosaik. Unter Mosaik verstehen wir, mag auch das Wort jetzt hier und da in einem weiteren Sinne gebraucht werden, die Nachahmung gezeichneter Ornamente oder Gemälde durch Zusammensetzung von farbigen Steinchen, gebrannten Thon- und Glasstückchen und andern ähnlichen Material um mit diesen Nachbildungen Fußböden und Wänden einen dauerhaften Schmuck zu verschaffen. Nirgends lassen sich die verschiedenen Stufen dieser Technik so bequem überschauen, wie in Pompeji.

Sehr häufig finden wir in den Estrich, der in der Regel aus gebrannten Ziegeln und Kalk hergestellt ward und daher ein vortres Ansehen hatte, Muster verschiedener Art aus weissen viereckig abgeschliffenen Steinchen eingedrückt, die Oberfläche sorgsam geglättet und poliert. Das ist die einfachste Art, in welcher die eingelegten Figuren werden, je kleiner und vielfältiger die Steinwürfel sind, je mehr die Zeichnungen den Grund bedecken, um so mehr verschwindet der Estrich, in welchen sie eingelegt wurden, bis schließlich an seine Stelle künstlerisch hergestellter Grund tritt, indem auch dieser wie die Zeichnungen durch lauter kleine gleichfarbige Steinchen hergestellt wird. Damit ist die Stufe der eigentlichen Mosaik, der sog. Würfelmosaik (*opus tessellatum*), erreicht.

Doch sind auch hier die verschiedensten Formen möglich. Meist wechseln weisse und schwarze Steinchen, ebenso gut aber können andre Farben hinzutreten und endlich die größte Buntfarbigkeit erzielt werden. An die Stelle der geometrischen Muster treten hier Arabesken, dort vielleicht Figuren, die figürliche Darstellung drängt das Ornament mehr und mehr zurück und nimmt schließlich den ganzen Raum in Anspruch. Ob die Entwicklung in Wirklichkeit so folgerichtig vor sich gegangen ist, muß dahin gestellt bleiben: in Pompeji finden sich alle diese Formen nebeneinander und gerade die kunstreichsten Mosaiken erweisen sich teilweise als die ältesten. Auch über die Heimat und den Ursprung dieser Technik lassen sich bisher nur Vermutungen aufstellen; vieles weist auf den Osten hin. Nicht einmal das ist bekannt, wie man ursprünglich diese Kunstweise benannte. Nur soviel läßt sich wahrscheinlich machen, daß in den hellenistischen Zeiten, und vor allem in Alexandria, diese Kunst eifrig betrieben, ausgebildet und auf die Höhe gebracht ist, die wir an vielen erhaltenen Mosaiken bewundern. Nur ein Mosaik ist bisher auf dem griechischen Festland gefunden und zwar von allen bekannten zweifellos das älteste. Es sind die 1829 gefundenen, leider jetzt ganz zerstörten Fußbodenreste aus der Vorhalle des Zeustempels von Olympia. Fest steht, daß dieses Mosaik erst nach der dortigen Anfertigung des Weingeschenks der Kyniska gefertigt sein kann, welches nach der Inschrift der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört (Furtwängler, *Arch. Ztg.* 1879 S. 153). Eine viel spätere Herstellung ist jedoch aus unannehmlichen Gründen unwahrscheinlich.



658. Mosaikfußboden aus Olympia.



659.

Unsere Abb. 998 u. 999 (nach Expedition de la Morée I pl. 64) zeigen die beiden Mittelstücke und einen Teil des geschmackvollen Randornaments. Die Würfel sind ziemlich groß (1 cm), und wie es bei Mosaikstücken gewöhnlich der Fall ist, aus Steinen der Gegend, hier naturfarbenen Alpheioskieseln gefertigt: schwarz, weiß, braun, gelb, grau sind die Hauptfarben, die Körper der Tritonen sollen fleischfarbig, ihr Haar rotbraun gewesen sein. So begegnet uns hier auf dem ältestbekannten Mosaik schon eine figürliche Darstellung, doch bildet die stilvolle und dem Charakter des Teppichs durchaus angemessene Umrahmung noch die Hauptsache und die als Innenbilder angebrachten Tritonen sind selbst mehr ornamental behandelt. (Blümmner)

Die ältesten sicheren literarischen Zeugnisse über Mosaiken weisen auf die hellenistische Zeit. Aus der Mitte des 3. Jahrhunderts hören wir von Fußböden mit Bilderschmuck. Von den Gemachern im Prachtelck Hieron II heißt es (Athen. V, 206d):

sehen Festland gefunden und zwar von allen bekannten zweifellos das älteste. Es sind die 1829 gefundenen, leider jetzt ganz zerstörten Fußbodenreste aus der Vorhalle des Zeustempels von Olympia. Fest steht, daß dieses Mosaik erst nach der dortigen Anfertigung des Weingeschenks der Kyniska gefertigt sein kann, welches nach der Inschrift der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört (Furtwängler, *Arch. Ztg.* 1879 S. 153). Eine viel spätere

ταῦτα δὲ πάντα ἔδραμον εἶχεν ἐν ἀσπεκτοῖς οὐκ ἐμὲνον ἐκ παντοίων Ἀθηνῶν, ἐν οἷς ἦν κατεσκευασμένον πρὸς τὸ περὶ τὴν λαοὺς μῦθος διασπασίως. Vermutlich also eine Reihe von Fingerringstellungen aus der Hand, wie sie Theon gemacht hatte (oben S. 873), von ornamentalen Mustern eingefasst und durch sie mit einander verbunden. Dieser Zeit wird auch der Pergamener Sobon angehören, der einzige von Schriftstellern erwähnte Mosaicist (Plin. 36, 181); seine hochgerühmte, unserm Geschmack wenig zugängliche Erfindung war sein οἶκος ἀσπυρτός, der angelegte Saal. In naturgetreuer Nachahmung waren auf dem Fußboden allerlei Abfälle der Mahlzeit und was man sonst ausaukeln pflegte, dargestellt, als sei es zurückgelassen worden. Dieser Mosaikschmuck ist für Speisezimmer in der Folgezeit sehr beliebt geworden, und so hat man denn auch in den verschiedensten Gegenden solche Fußböden gefunden, in Alger z. B., in Rom, in Aquileja. Von letzterem sagt O. Jahn, Einführung d. Europa 52 f., es sei ein schönes aus sehr kleinen Steinchen zusammengesetztes Mosaik, welches den Boden mit Speiseresten, Fischen, Seemuscheln, Feigen, Weinblättern bedeckt zeige, alles mit realistischer Naturtreue im Detail lebendig dargestellt. Auf dem bekannten römischen Mosaikboden dieser Art, welcher die Inschrift trägt Ἰππότερος Ἀργυραῖος (Bull. Inst. 1833 p. 81), fehlt auch eine Maus nicht, die es sich an den Abfällen wohl sein läßt. Sobon wird auch als der Schöpfer des berühmten Taubenmosaiks genannt, dessen Beliebtheit im Altertum häufige Nachbildungen hervorrief. Das schönste und feinste Exemplar (die Würfel sind so klein, daß 6420 auf den römischen Quadratpalma kommen) aus der Villa des Rusticus im Capitolinischen Museum ist hinreichend bekannt (abgeb. z. B. bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 92; Bucher, Gesch. d. techn. Künste I, 104; Müller-Wieseler I, 56, 274). »Die Tauben sitzen auf dem Rande eines runden mit Wasser gefüllten Beckens; eine von ihnen langt den Hals trinkend zum Wasser hinab, eine andre putzt sich die Flügel, zwei schauen abwartend drein« (Wormann). »Die Virtuosität in der naturalistischen Behandlung von Glanzlichtern und Schlagschatten ist wiederholt rühmend hervorgehoben. Die enkaustischen Tafelbilder der berühmten Kleinmaler der hellenistischen Zeit, eines Pausias und Peiraios, wurden ähnliche Lichteffekte gelobt haben. Möglich, daß gerade diese Kunstgeographie zuerst zur Nachahmung figurlicher Darstellungen in Mosaik aufforderte. Bald beschränkte man sich jedenfalls nicht mehr auf solche kleine Bilder. Gemalde aller Art, Stillleben und Tierstücke (S. 704 Abb. 764; S. 863 Abb. 541), Genrebilder (Taf. V Abb. 324), mythologische und historische Darstellungen (S. 329, 74, 501, 518, 519) fanden in gleicher Weise als Mosaiken Verwendung. Man's Forschungen haben uns die wahrscheinliche

Veranlassung zur Einführung dieser Mosaikmalereien kennen gelehrt. In der Makedonienzeit scheint in Alexandria Besetzung der Wände mit bunten Marmorplatten (Marmorinkrustation) als glänzendster Zimmerschmuck beliebt geworden zu sein. Da blieb auf diesen prunkvollen Wänden kein Raum für Gemälde, was dort verhängt war, kam, wenigstens in den bevorzugten Räumen, in der Farbenprächtigen und dauerhaften Mosaiktechnik auf den Fußboden. Und so sind allem Anschein nach diese Bilder nachahmen den Mosaiken als ein wesentlicher Bestandteil dieses Dekorationssystems in den Palästen der hellenistischen Länder im 3. und 2. Jahrh. v. Chr. allgemein üblich gewesen. Mit dieser Dekorationsweise, wobei freilich gemalter Stuck die zu kostbaren bunten Marmorplatten vertreten mußte, kamen auch die Mosaiken spätestens im 2. Jahrhundert nach dem ostlichen Pompeji, und die reichsten Patrizierhäuser jener Zeit, vor allem die Casa del Fauno, sind daher an trefflichen Mosaikböden besonders reich. Aus diesem Hause stammt z. B. S. 601 Abb. 543, noch schöner als diese Umrahmung mit Fruchtgewinden und Masken ist die herrliche Mosaikschwelle, ein aus naturalistischen Früchten, Blättern und zwei tragischen Masken gebildeter Fries (abgeb. Overbeck, Pompeji 161; Bucher a. a. O. 95 u. oft), aus diesem Hause die bewunderungswürdige großartige Alexanderschlacht. Über die Bedeutung dieses Werkes als einer vermutlich treuen Nachbildung eines berühmten Gemäldes ist S. 873 gesprochen. Man mag es als stillwärtig verurteilen, daß dies Bild auf dem Fußboden bestimmt war, von Füßen betreten zu werden, unsere Bewunderung der stammeswerten Leistung wird dadurch nicht beeinträchtigt.

Abb. 1000 zeigt das Mittelstück in vergrößertem Maßstab noch einmal; man kann daraus ersehen, welcher Sorgfalt und Kunstfertigkeit es bedurfte, um die zahllosen Stiften so zu gestalten und an einanderzusetzen, daß die Linien nicht eckig, sondern natürlich gerundet erschienen, daß die von Maler beabsichtigten Licht- und Schatteneffekte auch in dieser spröden Technik erreicht wurden, daß die Gestalten plastisch hervortraten und man die vermittelnden Übergänge nirgends vermißte. Wenn wir hören, daß an der Herstellung der Mosaikböden in Hierons Prachtschiff 300 Arbeiter ein ganzes Jahr lang beschäftigt waren, so werden wir angesichts dieses Werkes solche Thatsache begreiflich finden. Im 3. und 2. Jahrhundert, als die Mosaiken eine notwendige Ergänzung der gebrauchlichen Marmorinkrustation bildeten, mußten die Arbeiter zu einer bedeutenden Leistungsfähigkeit gelangt sein. Ob in Pompeji Einheimische thätig waren, ob die reichen Herren sich etwa aus Alexandria Arbeiter kommen ließen, wissen wir nicht. Das letztere ist wahrscheinlicher. Jedenfalls können mit der Wand-



Jesus Christus in der Schliche bei Jesus (Hauptteil des Mosaik Abb. 94: Taf. XXI.) Zu Seite 924.

dekoration von dorthin nicht die Vorbilder für die Mosaiken nach Pompeji (Nissen, Pompejan. Studien 657 f. Man, Wandmalerel 129 f.). Die Schwelle der mit der Alexanderschlacht geschmückten Exedra [Abb. 947 auf Taf. XXI] zeigt uns das mannigfaltige Tierleben auf dem Nilstrom. Auf einem andern Mosaik desselben Hauses erscheint die in Europa damals noch unbekannte Katze, die eine Wachtel gepackt hat. Auf diese Weise scheinen Nillandschaften überhaupt beliebt geworden zu sein.

Eine der größten und interessantesten Mosaiken, von 6,5 m Ausdehnung, in Palestrina (ein kleiner Teil desselben in Berlin, vgl. Arch. Ztg. 1874 Taf. 12; vgl. 127 ff., Engelmann), stellt in weiter, landkartenartiger Ausbreitung eine solche ägyptische Landschaft dar. Im Hintergrunde die Wüste, die Wildnis, im Vordergrunde eine vom Nilflusse bewässerte Stadt. Engelmann setzt das Werk, das an Feinheit der Ausführung hinter den besten pompejanischen Mosaiken weit zurücksteht, in das 4. Jahrhundert der Kaiserzeit. Früher pflegte man es auf antiker Zeit anzusprechen, mit Berufung auf Plin. 36, 169: *Illustrata corporibus inu. sub Sella, parvulis certe erant, extat hodieque quod in Eritunae delubro Praeneste fecit*. Gewiss mit Unrecht. Über den Begriff des *Μουσικαίου* gehen die Meinungen noch sehr auseinander. Engelmann a. a. O. S. 132 will darunter Plattenmosaik (*opus sectile*, worüber unten) verstanden wissen, Munier hält es für die feinste Art von Würfelmosaik (*opus tessellatum*), also etwa der Alexanderschlacht entsprechend. Wir müßten dann annehmen, daß diese in Campanien zweifellos im 2. Jahrhundert ähnliche Technik erst bedeutend später bei den Römern Eingang gefunden hätte.

Mosaiken mit Künstlernamen finden sich nur vereinzelt, die besten schönsten als Gegenstände gearbeiteten aus Pompeji tragen die Inschrift *Διοσκουπιδης Εδωκεν ετασις*. Eine davon (abgeb. Mus. Borh. IV, 34) mit drei maskierten weiblichen Figuren nebst einem Kinde, welche zum Tambourin, Kristallen und Flöten blauen Tanz aufzuführen, ist auch dadurch interessant, daß sich die Darstellung auf einem pompejanischen Wandgemälde (Hollig N. 1473) wiederholt, ein neues Zeugnis der Abhängigkeit der Mosaikarbeiten von bildlichen Vorlagen. Eine solche Vorlage hellenistischer Zeit liegt sicherlich auch dem Taf. V Abb. 424 (vgl. S. 392) abgebildeten Mosaik, einer Vorlesung zum Satyrspiel, zu Grunde. Aus seinem Fundort (Oberbock, Pompeji *288) läßt sich schließen, daß es in neronischer Zeit gearbeitet ward.

Aus der ersten Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr. sind besonders viele schöne Mosaiken bekannt, erwähnt sei nur an das Berliner Konstantinmosaik (S. 863 Abb. 941) und die Capitolinischen Tauben aus der Villa des Hadrian. Wobin die römische Kultur gedieh, wohn die Legionen ihre Adler getragen

hatten, da hat auch diese Technik Eingang gefunden. In den Provinzen des Reichs ist eine überraschend große Menge teilweise sehr guter und interessanter Mosaikboden in Tage getreten. Deutschland steht nicht zurück. Gerade der eben erwähnten Zeit wird der Bau der Villa zu Nennig bei Trier zugeschrieben, in welcher wenn auch nicht das schönste, so doch größtenteils, an Flächenausdehnung (50:33 Fufe) bedeutendste Mosaik auf deutschem Boden gefunden ward. Ein Stück daraus ist schon S. 567 abgebildet, ein anderes erscheint farblos Abb. 1001: hier gibt Abb. 1001 eine Übersicht des Ganzen und Abb. 1002 in größerem Maßstabe einen Teil des ornamentalen Musters, alles nach Wilmonsky, Röm. Villa zu Nennig, Bonn 1864/65. Den besten Eindruck machen unter den historisierten Fußböden diejenigen, bei denen die ganze Fläche des Bodens durch ornamentale Rahmen in kleine Abteilungen als Vier- und Sechsecke, Kreise u. dergl. zerlegt ist, und diese mit kleineren Einzeldarstellungen, Köpfen, Tierbildern u. s. w. verziert sind; hier wirkt die Anwendung der figürlichen Vorstellungen am wenigsten verletzend, und die Umrahmungen zeigen oft noch in späteren Arbeiten einen feinen Geschmack und die Anlehnung an gute alte Muster. Diese Bemerkungen Blumens gelten auch für das Nenniger Mosaik. Die Gesamtanordnung und Füllungsart ist recht glücklich, die Ornamente freilich im einzelnen etwas leer und schwächer, doch berührt die Einfachheit angenehm: von der Farbengebung wird Anmut und Ruhe geführt. Die Darstellungen sind den Circusspielen entnommen, ein Panther, der einen wilden Esel gepackt hat, ein Löwe, der in den Käfig zurückgeführt wird, drei Fechter im Kampf mit einem Bären, ein anderer neben einem erlegten Panther, zwei mit Stab und Felleisen, ein größeres Bild mit drei kämpfenden Gladiatoren, endlich Wasservogel und Pisanus. Ein Medaillon ist zerstört, der Herausgeber vermutet, hier habe der Name des Herrschers gestanden. Die Arbeit ist sorgfältig, doch nicht fein (vgl. das Orgelmedaillon mit dem Stück aus der Alexanderschlacht); der äußere Rand besteht aus ziemlich großen Würfeln, kleiner sind die der inneren Ornamente, die feinsten sind für die Bilder verwandt. Ihr Material sind außer Marmor und farbigem Kalkstein gebrannte Thonstücke, wie gewöhnlich für verschiedene Töne von rot gebraucht, und Glaspasten, die den Mosaikarbeiten seit früher Zeit besonders geeignet erschienen, um die glänzenden Farbeffekte der Malerei wiederzugeben. Neben weiß und schwarz bietet dies Mosaik einober- und purpurrot, violett, blau, grün, gelb, orange, braun in mehreren Schattierungen. In allen diesen Stücken unterscheidet sich der Nenniger Mosaikboden von seinen (tollischen) Gruppen nicht. Auch der Grund ist in ähnlicher Weise hergestellt. Die kleinen Stifte sitzen in einem aus Kalk und (b)

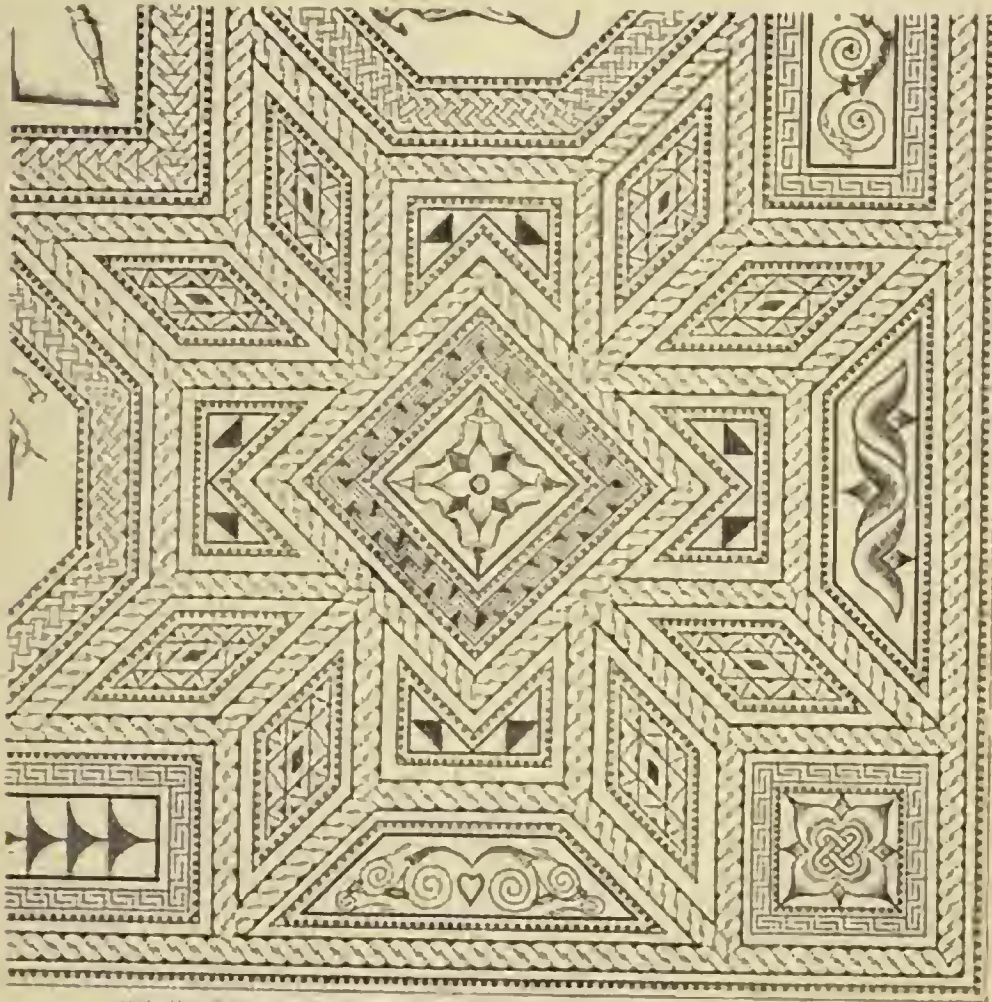


1000 Mosaik in einer Villa im Nördlich des Tiber. (Zu Seite 1001)

bereiteten Kitt auf einem rötlichen Ziegelmörtel. Darüber liegt eine Estrichschicht von Kalk und Moschbläs, darunter endlich eine leichte Stuckung von Kalkstein.

Ganz die gleiche Vornahme der Bilder begreift uns auf dem großen Gladiatorenmosaik aus den Caracallathermen (S. 223 Abb. 174), die Darstellungen selbst bekunden aber schon eine auffällige

Unnötigkeit der Dauerhaftigkeit als ein wesentlicher Vorrug dieser Technik gegenüber der Malerei erschienen, und so erklärt sich's leicht, daß in byzantinischer Zeit allein die Mosaikkunst noch eine verhältnismäßig glänzende Nachblüthe erlitt. Beachtenswert ist dabei, daß die figürlichen Darstellungen vom Fußboden völlig verschwanden und nur noch an Wänden und Gewölben ihre Stelle fanden, was



333 Mosaikornament im größeren Maßstabe aus voriger Abbildung. (Zu Seite 330.)

Reinheit. Immerhin ist technisch in dieser späten Zeit noch Bedeutendes geleistet worden, wenn auch so kunstvolle Gebilde wie das Taubenmosaik kaum noch verfertigt werden konnten. Im 3. Jahrhundert scheint das Aufschmelzen von Blattgold auf die Glaswürfel in Aufnahme gekommen zu sein (Rhein. Mus. 29, 588 Anm.), und dadurch gewann diese Kunstweise in den Augen der prachtliebenden Zeitgenossen gewiß an Wert. Das glänzende Gold, die leuchtenden Farben, die Künstlichkeit der Arbeit mußte

zwar auch früher (schon in Pompeji) vorkam, in der älteren Zeit jedoch immer nur Ausnahme gewesen zu sein scheint.

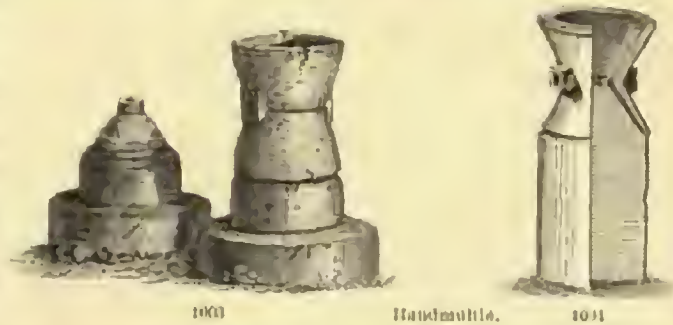
Der Fußboden wurde jetzt meist in Plattenmosaik (*opus sectile*) gearbeitet. Hier sind nicht kleine Würfel, sondern kleinere oder größere verschiedenfarbige Platten zu bestimmen, meist geometrischen Mustern aus zusammengesetzt. Hat Engelmann recht, daß Plinius' *lithodotum* dem *pavimentum sectile* des Vitruv entspricht, so würde Solla

die Einführung dieser Gattung bei den Römern verdankt werden. Sie war in der Kaiserzeit für Fußboden und Wände gleich beliebt. Sogar Figuren wurden aus Stein ausgeschliffen und in die Wände eingelagert. In Pompeji ward das Bild einer Dorn ausziehlerin gefunden, bei welcher der Grund grauer, die Figur selbst eingelagert weißer Marmor ist. In beschränktem Maße muß diese Art übrigens in Verbindung mit Würfelmosaik schon sehr früh in Gebrauch gewesen sein, von der schönen Mosaikschwelle in casa del Fanno aus dem 2. Jahrh. v. Chr. wird besonders hervorgehoben (Overbeck, Pompeji 342), daß die bei den Mäusen meisterhaft aus farbigen Marmorstückchen, nicht aus Pasten gearbeitet seien. Figurliche Darstellungen in dieser Technik sind nur wenige erhalten, die bedeutendsten sind die aus der Basilika des Junius Bassus (Konst. 317 n. Chr.), von denen das größte und kunstreichste Stück den Raub des Hylas vorstellt.

Litteratur, Bucher, Gesch. d. techn. Künste (1875) I, 95 ff.; Büchner, Technologie d. Gewerbe u. Künste III (1884), 323 ff.; Wissend. Gegenwart XXX (1885), 231 ff.; Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 90 ff. [v. R.]

Mühlen. Die Mühlen, deren man sich im Altertum zum Malen des Getreides bediente (über Ölmühlen vgl. den Art. »Ölkultur«), haben im allgemeinen das ganze Altertum hindurch die gleiche Konstruktion gehabt, und Unterschiede finden vornehmlich nur statt hinsichtlich der Kraft, welche die Mühle in Bewegung setzt, und damit im Zusammenhang in der Regel auch hinsichtlich der Größe, da durch Menschenhände bewegte Mühlen kleinere Ölmüllern zu haben pflegten, als die von Tieren getriebenen. Die aus hartem, in der Regel vulkanischem Gestein gefertigten Mühlen bestehen aus zwei Teilen: einem festen, auf breitem Untersatz ruhenden Bodenstein von kegelförmiger Gestalt, und einem darüber gestülpten, beweglichen Läufer, welcher die Form eines Doppeltrichters hat; der Läufer dreht sich um eine an der Spitze des Bodensteins befestigte eiserne Achse; außerdem pflegte eine Vorrichtung da zu sein, durch welche es möglich ist, denselben zu stellen, so daß er den Bodenstein bald mehr, bald weniger nahe berührt, je nachdem man das von oben her eingeschüttete und abnehmlich herabfallende Getreide feiner oder gröber mahlen will. Das Mehl fällt zwischen dem Bodenstein und dem unteren

Trichter des Läufers auf den vorstehenden Rand des Untersatzes; die Drehung des Läufers aber erfolgt durch Holzarne, welche in denselben eingelassen sind und entweder von Sklaven gestossen oder von Zugtieren, namentlich von Pferden oder Eseln, gezogen werden. Abb. 1003 zeigt uns die Ansicht einer Bodenstels und einer ganzen Handmühle aus Pompeji, Abb. 1004 den erläuterten Durchschnitt (nach Jahn, Ber. d. Siebs. Gesellsch. d. Wissensch. 1861 Taf. XII, 6. u. 7). Das unter Abb. 1005 abgebildete



1003

Handmühle.

1004



1005 Wassermühle.

Relief (ebdas. Taf. XII, 2) zeigt uns, in welcher Weise die Pferde einer solchen Wassermühle (mola horrearia, Digest XXXIII, 7, 26, 1) angebunden und dabei mit Schnuklappen versehen waren; wir sehen außerdem oberhalb des Läufers eine Vorrichtung angebracht, durch welche man vermutlich das Getreide von oben her einschüttete; von rechts kommt ein Sklave mit einem Getreidemals, welcher jedenfalls die Absicht hat, neues Material auf die Mühle zu schütten. Große, von Maultieren getriebene Mühlen finden wir auch am Grabmal des Enrysaues Abb. 224a. — Wassermühlen sind zwar im Altertum schon bekannt und werden mehrfach erwähnt (vgl. Strab. XII, 556;

Vhr. X, 10, 3), haben aber in Rom erst gegen Ausgang der alten Zeit Eingang gefunden. Vgl. Marquardt, *Privatrecht d. Römer* S. 403 ff.; Blümmner, *Technol. d. Röm.* I, 23 ff. [Bl]

Münzkunde.

A. Griechische.

Wenn hier die Münzkunde hauptsächlich nach der historischen und kunsthistorischen Seite betrachtet wird, die metrologische Seite derselben dagegen nur in der Kürze behandelt werden kann, mag es zwar scheinen, daß damit gerade die eigentliche Bedeutung derselben für die Altertumskunde in den Hintergrund gedrängt wäre. Gleichwohl wird sich an solchem Verfahren rechtfertigen lassen. Es gibt keine Denkmälergattung des Altertums, die wir in so ununterbrochener Reihe verfolgen können, und bei der wir über ihre Herkunft so bestimmt unterrichtet sind als die Münzreihen. Eingeschränkt wird ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte allerdings wieder dadurch, daß für die Zeit, in der sie entstanden, die künstlerische Ausstattung doch immer nur etwas Nebensächliches gebildet hat, und daß selbst da, wo wir Münztypen finden, welche künstlerisch weit über das hinausgehen, was spätere Jahrhunderte in diesem Gebiete geleistet haben, wir es immer nur mit gut geschultem Handwerk, freilich mehr im Sinne des Mittelalters als der Neuzeit, zu thun haben. Am meisten befreunet an den griechischen Münzen den modernen Beschauer, daß gerade in derjenigen Periode, in welcher der Stempelschnitt seine höchste Vollendung erreicht, die Technik des Prägens, wenn auch nicht überall in gleichem Maße, doch über in den meisten Münzstätten weit zurückgeblieben ist. Eine eingehendere Betrachtung der griechischen Kunststellung dürfte jedoch erweisen, daß dies keineswegs der Münzprägung allein eigentümlich ist, sondern daß die Technik auch auf andern Gebieten der Kunstthätigkeit eine größere Ausbildung erst in der Diodorswelt und später unter den Römern gewonnen hat, eine Erscheinung, für welche die neuere Kunstgeschichte vielfach Analogien liefert.

So alt die Verwendung des Edelmetalls als Wertmesser im Orient ist, so ist doch erst relativ spät dasselbe zum Gelde umgewandelt worden, indem man dem Metallstück das Staatswappen aufdrückte, eine Erfindung, die von den Griechen selbst den Lydern in der Zeit der Mermnadendynastie zugeschrieben wird (Herodot. I, 94 und Xenophanes bei Pollux X, 88), an der kleinasiatischen Küste aber in den hellenischen Städten weiter ausgebildet worden ist. Jahrhunderte hindurch ist sie allein von den Hellenen benutzt worden, während die Phönizier ihren weit ausgebreiteten Handel noch ohne eigene Münzwesen betreiben.

In der Entwicklung der Technik geht der Prägung mit einem Prägbild auf jeder der beiden Seiten der

Münze eine ältere voraus, bei der nur eine Seite ein Bild zeigt, die Kehrseite aber einen mehr oder minder unregelmäßigen Einschnitt, der von dem Dünzen herrührt, mit dem der Schrötlings auf dem Amboss, in dem das Prägbild vertieft befestigt ist, festgehalten wird. Allmählich wird dieser Einschnitt viereckig gestaltet (das sog. *Quadratium incussum*), später selbst wieder mit einer Darstellung versehen, die leicht vertieft angebracht ist, bis im Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. die Kehrseite der Münze ganz dem Bilde der Hauptseite ingepaßt wird; doch hat sich an einigen Plätzen wenigstens die durch die ältere Technik veranlaßte Gestaltung der Kehrseite erhalten in der Bewahrung eines dem herkömmlichen Quadrat entsprechend angeordneten Prägbildes. Im einzelnen zeigen freilich die verschiedenen Gegenden, wo Hellenen ansässig sind, auch auf diesem Gebiete ihre Sonderentwicklung.

Als Münzbild dient vorzugsweise ein Symbol der Stadtgöttheit, welches zugleich auch als staatliches Wappen zu betrachten ist, die Schuttkrone der Aphrodite Urania in Ägina, in Teos und Alabon — denn die Kolonien pflegen an den Typen der Mutterstadt festzuhalten —, der Greif des Apollo, in Kroton der Dreifuß, in Lydien der Löwe der Göttermutter, in Ephesos die Blume, wo die Priesterinnen der Artemis Melonai hiesem. In dem alten Verkehrsleben ist es begründet, daß Geld und Kultus in einem erst sehr allmählich sich lockenden Zusammenhang erscheinen. Mit der Aufnahme der doppelseitigen Prägung tritt das Symbol auf die Kehrseite der Münze, auf die Vorderseite aber der Kopf der Stadtgöttheit, dem Kopf der Athena steht die Eule gegenüber, dem Zeus in Elis der Blitz oder der Adler. Hört die Beziehung zwischen dem Prägbild der Vorder- und Rückseite auf, so bleibt doch meist auch im Typus der Kehrseite noch eine Beziehung auf den Kultus, sei es auch nur durch das Hervorheben von Lokalheroen. Selten werden die Darstellungen ins Gemeinliche herabgezogen; tritt dies wirklich ein, so entsteht es nur durch das stete Variieren einer Darstellung, an der wenigstens im allgemeinen festgehalten werden soll. Die hervorragenden Handelsplätze, wie Ägina, Athen, Korinth, Ephesos und Byzanz haben mit großer Zähigkeit an den einmal aufgestellten Typen für das Courantgeld festgehalten, und lediglich um der Handelsinteressen willen auf künstlerische Ausbildung desselben verzichtet; nur so reichlich entfaltet sich auch künstlerisch die Münze in den Emporien der Westküsten, Syrakus und Akragas. Andererseits übersehen aber Städte, von denen uns sonst wenig Kunde wird, wie Barka, Anas, Terina, durch die Schönheit ihrer Münzreihen, und liefern damit den uralten Hellenen für ihre zeitweilig blühenden Gemeinwesen.

Was den Münzfuß betrifft, so ist die äginische Währung mit dem Stater von 12,60 g schon zu

Anfang des 6. Jahrhunderts die herrschende im Peloponnes, dem größten Teile Mittelgriechenlands bis nach Thessalien, auf den Kykladen, in Kreta, vereinzelt in kleinasiatischen Städten. Der korinthische Stater, im Gewicht von 8,64 g, der nicht halbiert, sondern gedrittelt wird, so daß daraus die korinthische Drachme von 2,88 g entsteht, findet seine Verbreitung über das korinthische Kolonialgebiet im Westen. Das euböische Gewicht mit dem Tetradrachmon von etwa 17,50 g, von Solon in Athen eingeführt, verdankt seine weite Verbreitung in der Chalkidike, über Großagrienland und Sicilien, wo es allerdings der dort einheimischen Litronrechnung eingepaßt werden mußte, der von Chalkis und Eubria ausgehenden Kolonisaton, wogegen es im Osten für die ältere Zeit weniger zur Geltung kommt; von Alexander d. Gr. auf seine Reichsmünze übertragen, hat es dann die byzantinische Währung verdrängt und seine weite Verbreitung über das Alexander reich gefunden. Auf gleichen Ursprung, wie das euböische Gewicht, geht der im Perserreich vorhandene Münzfuß zurück, nach welchem der Dareikos in Gold zu 8,40 g (Maximalgewicht 8,50 g) und wiewohl selten als Doppelstück zu 16,80 g ausgeprägt wird; mit diesem Doppelstück identisch wird der Goldstater, welcher in Phokäa und einigen andren Plätzen der kleinasiatischen Küste geprägt wird. Ein Stater von 11,20 g herrscht im südlichen Kleinasien und auf Cypern, zu dem Gewicht des Dareikos steht er wie 2:3, und bildet in seiner Hälfte als Schekel (*σικλος Μηδικός*), im Typus genau dem Dareikos nachgebildet, das persische Reichsilber. Vornehmlich Kleinasien angehörig ist der sog. griko-asiatische Stater von 11,24 g, in den ionischen Städten und Inseln verbreitet, in Rhodes, Kyzikos, Lampakos und in Makedonien unter Philipp II.

Die ältesten Prägungen bedienen sich des in den Geschrieben des Paktolos gefundenen stark mit Silber versetzten Weißgoldes (*λεκτρον*), dessen Wert zum reinen Silber im Verhältnis wie 10:1 stand, daneben münzt Phokäa trefflich schon sehr früh auch reines Gold. In Hellas und ebenso in Sicilien und Unteritalien, wo das Silbergeld das herrschende ist, beginnen die Goldmünzen gegen Ende des 5. und Anfang des 4. Jahrhunderts, eine umfangreichere Goldprägung entfaltet erst König Philipp II., seitdem er sich in den Besitz der thrakischen Goldgruben gesetzt hatte; die Goldprägung in Kyrenä

und am kleinasiatischen *Propontis* steht gleichfalls mit den dort befindlichen Minen in Zusammenhang. Das Kleingeld wurde in älterer Zeit durchgängig, bis zum Zehntel und Zwanzigstel des Obol, in Silber ausgeprägt. Als Scheldemünze findet sich im Peloponnes, wohl im Anschluß an die in Sparta in Bestand gebliebene Sitte, Eisengeld, nachweisbar am Ende des 5. Jahrhunderts für Argos und Tegea (Abb. 1006, Vorder-: Gorgoneion, Kehr-: Eule von vorn, TEFΕ rückwärts; Köhler, Mitteil. d. Deutsch. Archäol. Inst. VII, 2), in das 4. Jahrhundert kann dasselbe aber nicht weit hinausgerückt haben, da sich für Heliko, das im Jahre 373 seinen Untergang gefunden hat, bereits Kupfergeld (Abb. 1007, Vorder-: Poseidonkopf, im Wellenkranz ΕΑΙΚ rückwärts, Kehr-: Dreizack mit zwei Delphinen im Lorbeerkranz; Berliner Münzk. — Ober Abb. 1008 s. unten S. 245) nachweisen läßt, in Unteritalien und Sicilien aber solche schon um die Mitte des 5. Jahrh. vorkommt.

Wertbezeichnungen durch Aufschrift kennen die älteren griechischen Münzen nicht, die Unterscheidung der Einzelwerte wird darum vielfach durch die Wahl des Typus fortzustellen gesucht, so wenn

die thessalischen Städte teilweise das Ganzstück der Drachme mit dem springenden Pferde, die Hälfte, das Triobolon, mit der Vorderhälfte des Pferdes bezeichnen, den Obol aber nur mit dem Pferdeköpfe; ähnlich werden in Theben die kleinen Teilstücke, das Tritemoron, Dreiviertelobol (0,74 g), durch eine Zusammensetzung dreier Schilde, das Hemibobolon (0,50 g), durch den halben Schild, das Tetartemoron, der Viertelobol (0,27 g) durch den einfachen Schild bezeichnet. Aber solche Differenzierung des Haupttypus findet sich doch nur in Einzelfällen, häufiger griff man für das Teilstück zu neuen Typen, oder man wendte auch den verkleinerten Typus für das Teilstück an. Wenn sich die Wertbezeichnungen auf dem sicilischen Gold häufiger finden, wiewohl auch dort nicht, oder doch nur vereinzelt, auf dem Großsilber, lag die Veranlassung wie in Italien wesentlich an der einheimischen Kupferwährung.

Die Frühzeit der griechischen Münzprägung (bis gegen das Jahr 500) in Hellas und den Kolonien im östlichen Mittelmeer möge hier eine Gruppe von Münzen veranschaulichen, deren unter sich völlig verschiedenartigen Technik, erweist, daß hier eine bereits lange geübte Kunst thätigkeit vorliegen mußte.



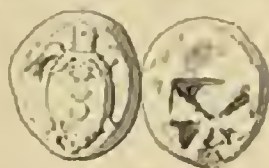
Abb. 1009. Altertümlicher Stater von Korinth, Gewicht 8,00 g (Choix de monnaies gr. de la collection de F. Imhoof-Blumer pl. 2 n. 47). Der Pegasus, hier genannt, dient als Stadtwappen von Korinth nach der Sage, daß auf dem Gipfel von Akrokorinth



1009

das dem Blute der Gorgo entsprungene Flügelroß sich zuerst niedergelassen habe, um an der Quelle Perene zu trinken und von Bellerophon mit Hilfe der Athena Chullitis gebändigt worden sei (Pindar Olymp. XIII, 63). Das Köpfe, der Anfangsbuchstabe des Stadtnamens, mit dem man die Pferde korinthischer Zucht, die vom Pegasus abstammten sollten, zu bezeichnen pflegte (Arist. Nub. 23, 437), bleibt die stereotypische Aufschrift der korinthischen Münzen bis in die Zeit des Mummien.

Abb. 1010. Didrachmon von Aigina, Gewicht 12,20 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet S. 2). Das Münzbild von Aigina bildet die Schildkröte, daher diese Stärke, welche das eigentliche peloponnesische Courantgold darstellen,



1010

auch einfach gelötet genannt werden (Hesych. s. v. Pollux IX, 74). Die alten Helmen führen durchgängig die Meeresschildkröte, die auf dem vorliegenden Stücke das linke Hinterbein auf die Schale gehoben hat. Die Kehrseite trägt hier wie bei Abb. 1010 einen in acht Felder geteilten Einachlag.

Abb. 1011. Didrachmon von Knossos auf Kreta, Gewicht 11,52 g (Berliner Münzk.; Friedländer und



1011

Sallet S. 10). Am Herrschersitz des Königs Minos, wo die Psalphenzunge lokalisiert ist, erscheint Minotaurus; das Schema des Halluknien ist typisch für die archaische Kunst, um die allige Bewegung der

dargestellten Figur auszudrücken, welcher auch der Gestus der Arme entspricht. Die Kehrseite trägt ein bereits stilisiertes Quadrat, das Labyrinth, in der Mitte mit einem sternartigen Ornament.

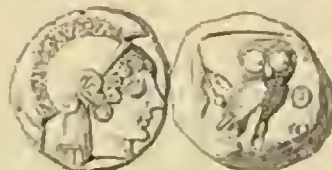
Abb. 1012. Triobolon von Kulisos, Gewicht 1,80 g (Imhoof, Chelz IV n. 127). Löwenkopf mit geöffnetem



1012

Rachen. Kehrseite: Im vertieften Quadrat ein altertümlicher Kopf der Aphrodite, mit einem Lockenkranz über der Stirn und lang herabwallenden Flechten an den Hinterkopf.

Abb. 1013. Tetradrachmon von Athen, Gewicht 17,40 g (Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet S. 34). Der Athenskopf noch in starrer Strenge, mit Blugellocken um die Stirn, dem kugelförmigen Auge, dem unförmigen Ohre, woran ein kreisförmiger flacher Ohrring

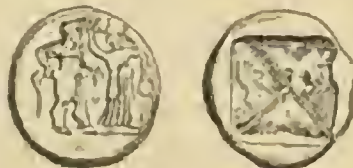


1013

hängt; der Helm liegt flach dem Kopf auf und ist bis auf das Zickzackmuster des Helmbügels schmucklos. Die Kehrseite trägt im vertieften Quadrat die Eule, welche den Kopf nach vorn gekehrt hat, mit kreisförmigen plumpon Augen, links in der Ecke ein Olivenzweig. Die Aufschrift AΘE bleibt in dieser Form bestehen, so lange Athen Silbergeld ausgegeben hat.

Neben die hier vorangestellten Proben der altertümlichen einseitigen und der namentlich in Athen schon sehr früh aufgehenden doppelseitigen Prägung, für welche aber durchgängig einfache Typen gewählt werden, treten im Laufe des 6. Jahrhunderts Münzbilder, die bereits Gruppen darstellen, in einer Kompositionswiese, welche völlig derjenigen der alten Metopengruppen von Salmunt entspricht und wieder kehrt in den archaischen Bronzereliefs der Funde von Olympia und Dodona.

Abb. 1014. Stater von Lokri, in den Bergwerk-



1014

distrikten Makedoniens, Gewicht 9,55 g (Imhoof, Choix pl. I n. 37). Der thyphallische Silen mit Pferdefüßen

und Menbachswell steht neben einer Nymphe, die in der erhobenen Rechten eine Blume, in der Linken einen Kranz hält. Revers: ein rohes stark vertieftes Quadrat.

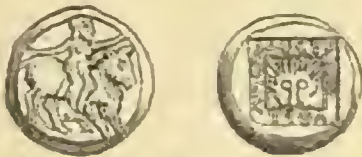
Abb. 1015. Tetradrachmon von Ainaia in der Chalkidike, Gew. 17,12 g (Berliner Münzk.; Friedländer, *Berichte der preuss. Akad. d. Wissensch.* 1878 S. 769). Der Heros, auf den die Stadt ihre Abkunft zurückführt (Lykophr. 1296 v. schol.), ΑΙΝΕΑΣ (Aineas), steht



1015

mit den Söhnen aus seiner Vaterstadt Troia. Aeneas in voller Waffenausrüstung trägt auf der Schulter den greisen Vater Anchises, die Frau in gleicher Haltung ein Kind, bei dem man entweder an den kleinen Askanios oder wohl eher an eine Tochter zu denken hat, die dann beliebig der Lokalsage von Andra angehört. Kehrseite ein flaches viereckiges Quadrat.

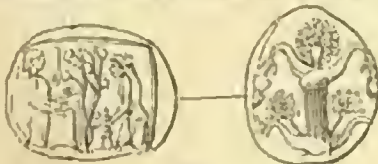
Abb. 1016. Didrachmon von Gortyna in Kreta, Gewicht 11,23 g (Berliner Münzk.; Fox, *Engravings of unedited greek coins I*, 103). Europa, in laugem bis auf die Füße reichendem Gewand, das nur die



1016

rechte Brust freilässt, sitzt mit ausgebreiteten Armen auf dem Zeusstier, der sie über das Meer entführt; zwischen den Beinen des Stiers ein Delphin. Kehrseite: Löwenkopf von vorn; in dem vertieften Rand rückläufig ΓΟΡΤΥΝΑ ΤΟ ΠΑΙΣ.

Abb. 1017. Kyrene, Gew. 18,36 g (Paris; Møller, *Numismatique de l'ancienne Afrique I*, 11). Im Stil völlig entgegengesetzt den diesen Figuren der thrakisch makedonischen Münzen steht hier in über-



1017

triebener Schlanke Herakles mit Löwenhaut und Keule ausgestattet am Baum der Hesperiden, an dem die Äpfel sichtbar sind. Eine Nymphe scheint eine sich vom Boden emporreckende Schlange zu besänf-

tigen. Die Kehrseite enthält das in Kyrene und den Städten der Kyrenaike von den frühesten Zeiten bis zur Römerherrschaft stetig wiederkehrende PrägBild, die Silberbestände, deren Ertrag einst den Reichtum des Landes bildete; sie wuchs im südlichen Teil der Kyrenaike, konnte aber niemals kultiviert werden. Den Milchsaff, welcher aus ihrer Wurzel gezogen wurde, trocknete man und verwandelte ihn so oder auch mit Mehl vermischt als Gewürz sowohl wie als Heilmittel; wiedergefunden ist die Pflanze, welche am Ende der Kaiserzeit schon außerordentlich selten war, in Afrika noch nicht; neuerdings dagegen als ihr sehr nahestehend ein Döhlengewächs des nördlichen Kaschmir (*Nardus asa foetida*) erkannt worden, das ca. 7 Fuß hoch wird und eine Art *asa foetida* liefert. Das ableitende Arzneimittel der *asa foetida* bezeichneten die Alten als *Silphium Medicum* im Gegensatz zum kyrenäischen (Oersted in *Virchow's Zeitschr. f. Ethnogr.* III, 197; Friedländer, *Numism. Zeitschr.* [Wien] III, 490).

Die großgriechischen Städte

zeigen in ihren alten Münzreihen eine durchaus selbständige Technik. Offenbar um gegen Münzfälschungen sicherer zu sein, wendet man hier statt des dicken plumpen, mehr kugeligen Schrötlings einen ganz dünnen, dafür aber um so breiteren an. Das Aussehen dieser Stücke erinnert an die Brakteaten des Mittelalters, während diese aber in ihrer großen Menge nur einseitiges Gepräge tragen, das bei dem dünnen Silberblech dann auf der Kehrseite vertieft zum Vorschein kommt, sind hier in der That zwei selbständige Stempel verwandt, der Tyrsus der Hauptseite, der ausgeführtere, abgekürzter derjenige der Kehrseite, aber stets mit Varianten im Bild sowohl als in Aufschrift und Ränderung. Unter den Randmustern auffallend ist dasjenige von Abb. 1019–1023, 1026, 1029. 1023, das einem Tau ähnlich gewunden erscheint, und dem auf den oben schon erwähnten Bronzreliefs von Olympia und Dodona so oft verwandten Flechtmuster entsprechend gebildet ist. Die Aufschriften, welche hier nie fehlen, sind nahezu durchgängig rückläufig.

Abb. 1018. Stater von Sybaris (Paris; Duc de Luyne's *Choix de médailles pl. V n. 9*) mit dem sich



1018

umhirkenden Stier, MV; zu der älteren Münzreihe der bereits 510 von den Krotoniaten zerstörten Stadt gehörig.

Abb. 1019. Stater von Siris und Pyxus (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 13), ebenfalls mit dem zurückblekenden Stier. Die Aufschriften auf der Vorderseite $\Sigma\iota\rho\upsilon\varsigma$ (*se. siracusae*), auf der Rückseite $\Pi\upsilon\kappa\epsilon\upsilon\varsigma$ zeigen, daß hier eine Rundenmünze vorliegt für das



1019

noch mehrere Olympialen früher als Sybaris zerstörte Siris und das Siris benachbarte Pyxus (das spätere Bruntium); daß diese Münzen nicht der im Jahre 467 in Pyxus angesiedelten Kolonie der Rhuginer angehören können, sondern einer viel älteren oder vorbandenen Stadt, wird jetzt allgemein anerkannt.

Abb. 1020. Stater von Laos (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 5), die Aufschrift $\Lambda\alpha\omicron\varsigma$ ist auf beiden Seiten der Münze verteilt, ein nur in sehr alter Zeit angewandtes Verfahren. Der hier zurückblekende



1020

dargestellte Stier mit Menschenkopf ist auf den Münzen Campaniens und Siciliens einer der verbreitetsten Typen, ausreichend im vorliegenden Fall jedoch darin, daß der Kopf mit einer Art Kappe, an der vorn das Stierhorn zum Vorschein kommt, besetzt ist.

Abb. 1021. Stater von Kraton (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 7), der Dreifuß als Symbol des Pythi-



1021

schen Apollon, auf dessen Gefährte Myskellos sein Achäer nach Italien geführt hatte (*Strabo* VI, 262), reichte im Feld der Kröbe.

Abb. 1022. Stater von Metapont (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 11). Die Weizenähre, das Wappen von Metapont, auf der hier eine Menschenkappe sichtbar

ist — die Rückseite hat im Felde den Delphin —, zeigt das Produkt, dem die Stadt ihren Reichtum



1022

verdankte, und wofür sie das $\chi\rho\upsilon\sigma\alpha\iota\omega\ \beta\lambda\omicron\varsigma$ in ihren Theaur nach Delphi gestiftet hat (*Strabo* VI, 264).

Abb. 1023. Stater von Metapont (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 10). Die doppelseitige Prägung, wie wohl noch immer von sehr altertümlichem Charakter, bringt den Tygus des Ichnus auf die Rückseite, auf



1023

die Vorderseite aber in völlig menschlicher Bildung, bis auf die Stierhörner und Stierhörner, den Flügelt Archelook, der den Schiffstengel und eine Schale in den Händen hält. Die beiderseits am Kopfe beginnende Umschrift $\text{Αρχαίου}(\alpha)\ \text{ἀρχαίου}$ (oder als Genet. Plur. zu lesen) ergibt, daß in Metapont Kampfspiele zu Ehren des Archelook gefeiert wurden; möglicherweise sind dabei Geldpreise verabfolgt und die so bezeichneten Stücke zur Verteilung gekommen, Geldpreise bei Spielen kommen wenigstens schon in recht alter Zeit vor (*Hermann*, *Gottesdienstl. Altert.* 20, 4; *Longpérier*, *Revue Num.* 1863 — 70 p. 31).

Abb. 1024. Stater von Poseidonia (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 8). Poseidon, der Stadtgott, schreitend mit gestrecktem Dreizack, der nach der Wels der



1024

archaischen Kunst, um die Darstellung des Kopfes nicht zu überschneiden, hinter dem Kopfe herum geführt wird; auf dem Kopfe trägt er die Lederkappe wie der Flügeltgott von Laos. Auf der Rückseite erscheint dieselbe Figur, vereinfacht ohne Dreizack, aber vom Rücken gesehen. Die Aufschrift ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΑΝΩΝ wird

zu dem $\Pi\alpha\sigma$ der Vorderseite in gleichem Verhältnisse stehen, wie das $\Pi\alpha\sigma$ zu $\Sigma\pi\iota\omega\varsigma$ auf Abb. 1029, und auch hier eine Allianz zwischen zwei Städten annehmen sein; welcher Stadtname unter dem Endstielchen zu verstehen ist, hat sich noch nicht mit Sicherheit ausmachen lassen, vielleicht $\Pi\alpha\sigma\tau\iota\lambda\lambda\alpha$.

Abb. 1025. Stater von Kantonis (Paris; *Lugnes Choix* pl. V n. 6). Dem Poseidon der vorigen Münze ähnlich in der Auffassung, aber völlig nackt ist hier



1025

Apollo, mit dem Lorbeerzweig als Weihwedel in der erhobenen Rechten; der vorgestreckte linke Arm trägt eine weit ausschreitende kleine Figur, die zurückschaut und in beiden Händen einen Zweig hält; vor dem Apollo ein sich umblinkernder Hirsch.

Abb. 1026. Stater von Taras (Paris; *Lugnes Choix* pl. V n. 12). Taras der jugendlich gebildete Epoumineros, der für den Sohn des Poseidon gilt,



1026

retet auf einem Delphin durch das Meer (Aristoteles bei Pollux VI, 280), eine Darstellung, die an den Apollo Delphinios mahnt; unten eine Kanusichel.

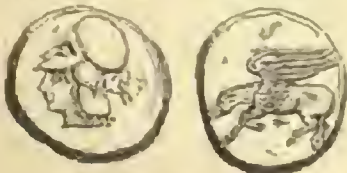
Die Gewichte der hier beschriebenen großgriechischen Münzen liegen durchschnittlich zwischen 8,20 bis 7,50 g.

Die Entwicklung der griechischen Prägekunst bis zu ihrem Höhepunkt und ihr Niedergang bis zum Beginn der römischen Herrschaft.

Das griechische Mutterland, die Inseln, Kleinasien, Afrika.

Peloponnes.

Abb. 1027. Stater von Korinth, Gewicht

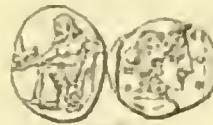


1027

8,48 g (Imhoof, *Choix* pl. II n. 18), Kopf der Pallas (nach andern der bewaffneten Aphrodite),

hinter deren Helm die Vorderhälfte eines Pferdes sichtbar wird, das Markzenith für die Serie und darum wechselnd. Die Kehrseite bildet den Pegasus in sehr lebendiger Auffassung, wie er zum Trinken sich nach vorn niederbeugt. Über das Koppe vgl. auch Abb. 1009.

Abb. 1028. Hemidrachmon der älteren arkadischen Eidgenossenschaft, die beim Zensheiligtum auf dem Lykaion ihren Mittelpunkt hatte; Gewicht 2,80 g (Berliner Münzk., *Zeitschr. f. Numism.* IX



1028

Taf. 2 N. 2). Zeus thronend, noch in altertümlich schwerfälliger Auffassung, wie er als $\Delta\phi\epsilon\iota\omega\varsigma$ den Adler entsendet, das Scepter in der Linken; auf der Kehrseite der Kopf der Artemis Hymania im verflochtenen Quadrum und ARKADIQON rückläufig als Umschrift.

Abb. 1029. Hemidrachmon der jüngeren arkadischen Eidgenossenschaft, Gewicht 11,95 g (Berliner Münzk.; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* IX, 2 N. 4), welche Epaminondas bei der Gründung von Megalo-



1029

polis 370/69 gestiftet hatte, und zu deren frühesten Münzen gehörig; die Vorderseite trägt den Zeuskopf mit dem Lorbeerkranz (vgl. Abb. 1092), die Kehrseite den Pan auf einem Fels gelagert mit aufgerichteten Gewand, das knotige Faden hält er, sich aufstehend, in der Rechten, unten ist die Robospitze, am Fels OATM , was nur Anfang eines Künstler- oder eines Beamtennamens sein kann, da auf andern Exemplaren an dieser Stelle XAPI steht; der Name der Arkader wird hier und auf allen Münzen des Bundes mit den aus A, P und K zusammengesetzten Monogrammen bezeichnet; Ligaturen dieser Art kommen auf den Münzen erst im 4. Jahrhundert auf, um dann bald überhand zu nehmen.

Abb. 1030. Didrachmon von Pheneos; Gewicht 11,95 g (Berl. Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 153). Der Kopf der Demeter oder Kore ist mit dem Ährenkranz, heltem Ohring und Halsband geschmückt. Die Kehrseite zeigt Hermes, welcher den jugendlichen Arkas, das Kind des Zeus und der Kalisto, das von seiner Mutter ausgesetzt war, zu den Nymphen an der Kyllene bringt, eine Gruppe, die der Zeit wie

dem Inhalt nach dem Heros des Praxiteles sehr nahe steht (ENEON) auf andern Exemplaren ist



1000

neben dem Kopf des Kindes klein der Name des Arkes bezeichnet.

Abb. 1031. Didrachmon von Stymphalos; Gewicht 12 g (British Mus.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. IX, 2 S. 7). Kopf der Artemis, mit dem Lorbeer



1031

kranz; als Kehrseite Herakles mit dem Bogen in der Linken, dem Löwenfell über dem Arm, in voller Bewegung losfahrend mit der Keule auf die (nicht zur Darstellung gebrachten) stymphalischen Vogel (ETYMMAION). Das EO ist Anfang eines Beamtennamens.

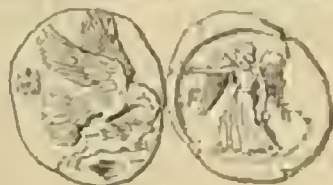
Abb. 1032. Obol von Stymphalos; Gew. 0,85 g (Inhoff, Choix pl. III n. 84). Herakleskopf mit über-



1032

gezogene Löwenhaut; Rücke: Kopf des Stymphovogels, der kränzelartig gebildet ist (ETYM). Die hier beschriebenen Stücke Abb. 1029, 1030, 1031 sind Arbeiten aus der Zeit des Epaminondas, die von der Stempelwerkstätte im Peloponnes als wieder erreicht worden sind, ihnen am nächsten steht das Didrachmon von Elis (Abb. 1036). Die elischen Münzen verdanken ihrem Typenreichtum nicht zum wenigsten der reichen Künsterhaltung, welche an der Festspiele von Olympis stattfand, darnach auch die vorwiegende Bedeutung auf die dortigen Kulte und Wettspiele.

Abb. 1033. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,27 g



1033

(Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet S. 49). Der Adler, der den fliehenden Hasen im Laufe erhascht,

ein Augurium des Zeus. Rücke: Nike, die in der Elle das Gewand erhebt als Siegesgöttin in der Anordnung der Flügel, wie in der Zeichnung der Figur, noch nicht frei von der Strenge der älteren Kunst, wovon der Tiergruppe nichts mehr anhaftet. Der Stadtnamen erscheint hier fast durchgängig als FA (Sallet).

Abb. 1034. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,25 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet S. 184).



1034

Der Kopf des Adlers, mit großer Naturwahrheit gezeichnet; darunter ein Eichenblatt, neben dem wie bei Abb. 1033 ein Gorgoneion eingestempelt ist. Rücke: ein Blitz FA vom Kotinoskranz umgeben, alles auf den Kultus des Zeus Olympios bezüglich.

Abb. 1035. Didrachmon von Elis; Gewicht 11,96 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet S. 140). Kopf der Hera, mit breitem von Palmetten geschmück-



1035

tem Diadem, unter dem in wenigen breiten Locken das Haar heren tritt, das große Auge verleiht dem Kopf seinen strengen Ausdruck; Kehrseite: Blitz im Kotinoskranz, FA.

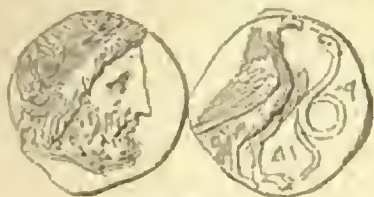
Abb. 1036. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,15 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet S. 136). Der Adler, der die Schlange in den Krallen hält.



1036

Kehrseite: Nike, mit dem Palmzweig in der Rechten, sitzt auf einer aus zwei Stufen gebildeten Basis, FA. Mit der Feinheit der Zeichnung kontrastiert die mangelhafte Gestalt des Schrötlings, bei dem man nur auf Vollständigkeit Rücksicht genommen zu haben scheint.

Abb. 1037. Didrachmon von Ellis; Gewicht 12,17 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet N. 135). Zeuskopf mit dem Lorbeerkranz geschmückt. Rück-.



1037

der Adler sitzend im Kampf mit der Schlange; Δ ist Anfang eines Beinamen, ΕΙΛ(ελίωv). Die Münze ist erheblich jünger als die vorher beschriebenen von Ellis.

Abb. 1038. Didrachmon von Argos; Gew. 11,24 g (Berliner Münzk.: Fox, Engravings of Greek coins I.



1038

n. 99). Herakopf mit breitem von Palmotten geschmücktem Diadem und Ohring, jünger als 1035. Kehrseite: ungewöhnlicher Kopf zwischen zwei Delphinen.

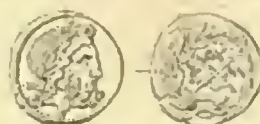
Abb. 1039. Tetradrachmon von Lakodämon; Gewicht 16,57 g (Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. I. Numism. II Taf. 9). Herakleskopf mit Löwenfell.



1039

Rück.: thronender Zeus (unter dem Thron ein Monogram), die auf dem Silbergeld Alexanders d. Gr. stets wiederkehrenden Typen (s. unten Abb. 1045). Die Inschrift ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΡΕΩΣ bestätigt die bei Athenens IV, 142b vorhandene Überlieferung Ἀρεῖς und Ἀρεῶντος ἀνέκρινε ἐξουσίαν ἐπιδόσσεσθαι. Sparta hatte in Über einstimmung mit der dort bestehenden Gesetzgebung bis auf Areus überhaupt kein Silbergeld gehabt, Areus beginnt die Prägung dasselbst, doch scheitern diese übrigens außerordentlich seltenen Münzen die einzigen gehalten zu sein, welche ein spartanischer König in eigenem Namen und nicht im Namen Lakodämons hat ausgeben lassen; sie gehört aber jedenfalls erst in die spätere Hälfte der langen Regierung (209—205) des Königs.

Abb. 1040. Silbermünze des Achäischen Bundes; Gewicht 2,27 g (Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. I. Numism. VII Taf. 8). Kopf des Zeus,



1040

lorbeerbekrönt, der als Zeus Homagytos in Ägion, von den Achäern als Bundsgott verehrt wurde. Kehrseite: ein aus A und X gebildetes Monogramm im Lorbeerkranz; da den einzelnen Bundesmitgliedern das Recht der Münzprägung vorbehalten war, mußte der Präger seinen Namen und Stadtzeichen noch besonders beifügen. ΔΥ mit dem Fisch bezieht sich auf Dyme, die beiden Monogramme auf Beuntemanen der Stadt.

Abb. 1041. Kupfermünze des Achäischen Bundes (v. Sallets Zeitschr. I. Numism. II, 163). Zeus stehend mit Nike und Scepter, KA. Kehrseite: De-

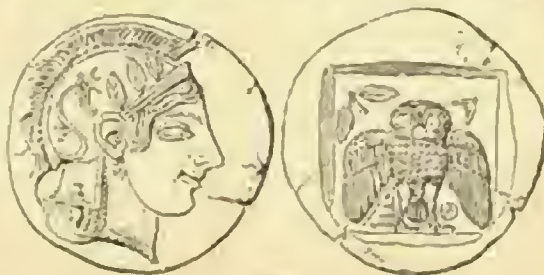


1041

meter, Panachala thronend mit Scepter und Kranz, die neben dem Zeus als Bundsgöttin zult und zu Ägion verehrt wurde. Auf dem Kupfergehl geht die Inschrift stets den vollen Namen der Stadtgemeinde, welche als Mitglied des Bundes bezeichnet wird, hier: ΑΧΑΙΩΝ ΑΛΕΑΤΑΝ, Alea in Arkadien.

Mittelgriechenland.

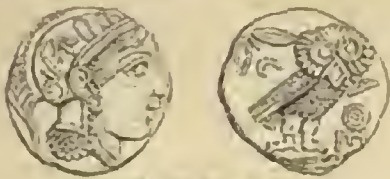
Abb. 1042. 1043. Das Dekadrachmon von Athen, Gewicht 42,66 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet N. 69), auf dem die de face-Stellung des Auges



1042

zu beachten ist, und das ihm zur Seite gestellte Tetradrachmon (Revue Numism. d'Athènes p. 41) gehören das erstere in die Zeit des Kimon, das letztere, dessen Athenakopf mit dem der Hera (Abb. 1036) zu vergleichen ist, in die des Perikles oder nur wenig später. Erst nach Alexanders Zeit beginnt Athen

statt seiner alten Silbermünzen mit dem hohen Relief größeren und flacher gehaltenen Stücke auszu-



1043 (Zu Seite 941.)

gehen, ohne daß jedoch damit eine Änderung im Gewicht stattgefunden hätte.

Abb. 1044 Tetrachmenen jüngeren Stils (3. Jahrhundert). Der Pallaskopf trägt statt des alten einfachen Helms den Frankenhelm, an dem über der



1044



1044a

Stirn ein Viergeßpaß sichtbar wird, unter der Crista ist ein Greif, gegen den Hals ein Ranken wie auf dem alten Helm; auch den in jüngster Zeit zu Tage gekommenen Kopien der Athene Parthenos des Phidias unterliegt es keinem Zweifel, daß der Kopf

der Goldhektastatue das Vorbild für den Kopf dieser jüngeren Tetrachmenen war, nur daß aus diese in ihrer handwerksmäßigen, oft sogar sehr rohen Ausführung einen äußerst geringen Anschluß über jenes geben können. Die Kehrseite trägt die Eule auf der Amphora im Olivenkranz; außer dem Anfang des Stadtnamens AGE enthält das Münzfeld zwei Monogramme von Beamtennamen, auf deren einem als zu diesen gehörig ein Vogel sitzt, der Anfang eines dritten Namens steht unter der Urne. Die im Monogramm bezeichneten Beamten blieben für das betreffende Jahr, wogegen die mintende Phyle, in welcher die Prägung stattfindet, mit ihrer Nummer 6 auf der Urne bezeichnet ist (Beulé p. 83 173). Auf den ein gewöhnlichen Drachmenstücken (Abb. 1044a) kehrt der Typus des Tetrachmens genau, nur in entsprechen der Verkleinerung, wieder.

Die dritte und jüngste Epoche des athenischen Silbergelds (2. und 1. Jahrhundert) behielt den Athenskopf der vorigen bei, gibt aber auf der Kehrseite statt des Monogramms zwei Beamtennamen mit dem jährlich wechselnden Beizeichen, wogegen der dritte

Beamtenname mit der Phyle wechselt. Abb. 1045 (Beulé p. 362). Kopf der Pallas, deren Helm mit Quadriga und Greif geschmückt ist. Kehrseite: die Eule auf der Amphora, AGE, die Beamten sind ΠΟΛΥΧΑΡΜΟΣ



1045

und ΝΙΚΟΓΕΝΗΣ, das zugehörige Beizeichen, das gestülpte Kerykeion der zur Phyle E gehörige Beamte ΔΗΜΟΣΘΕΥΗΣ. Eine der jüngsten Serien ist TO ΤΡΙ(τρί) ΔΙΟΚΛΗΣ ΔΙΟΔΩΡΟΣ mit dem thronenden Dionysos (Vorderseite wie bei Abb. 1045), abgebildet oben S. 433 Abb. 480. — Die Gewichte der Tetrachmenen dieser Serien liegen zwischen 17,25—16,50 g, die der Drachmen, ohne daß sich jedoch zwischen dem 3. und 1. Jahrhundert ein Gewichtsabnahme nachweisen läßt, zwischen 4,50 bis 3,85 g. Die große Zuverlässigkeit, welche die attische Münze dauernd bewahrt hat, bringt im Laufe des 2. Jahrhunderts eine ganze Reihe kreisförmiger wie ionischer Städte dazu, die attischen Tetrachmenen zu kopieren (Beulé Monnaies d'Athènes p. 397).

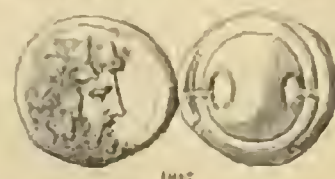
Abb. 1046. Didrachmen von Thasos, Gewicht 12,20 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet S. 70). Der ovale Schild mit Einschliffen beider



1046

Seiten, das auf den boiotischen Münzen stetig wiederkehrende Wappen. Kehrseite: Herakles am Boden kulend schließt seinen Bogen ab; im verbleibenden Quadrat ΘΕΒΑΙΟΣ (sc. στρατ.)

Abb. 1047. Didrachmen von Thasos, Gewicht 12,25 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet



1047

S. 180). Derselbe ovale Schild. Kehrseite: Dionysos stützt mit dem Epheukranz geschmückt; die Bel

schrift $\Theta\Xi$ ist auf diesem Exemplar nicht mehr sichtbar.

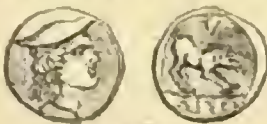
Abb. 1048. Tetradrachmon von Delphi; Gewicht 17,80 g (Paris; Revue Numism. 1869 p. 150). Zwei ausmündergehaltene Wilderköpfe, darüber zwei Delphinne, $\Delta\Delta\Theta\text{IKOM}$. Kehrseite: Vier kassettenartige



1048

Vertiefungen, jede mit einem Pflanzenornament in der Ecke und einem Delphin. Die Bedelung auf den Apollo Delphinios wird der Münze, die ein auffallend altertümlich derleses Aussehen hat, nicht zu bestreiten sein, weniger leicht läßt sich für den Wilderkerkopf eine Deutung finden, der auch, jedoch nicht in der Verdoppelung, auf dem Kleinsilber (Gewicht 1,45 g) wiederkehrt.

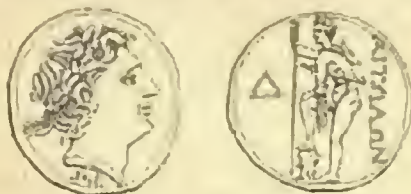
Abb. 1049. Silbermünze des Ätolischen Bundes, Gewicht 2,25 g (Inghel, Choix II, 40), Viertel



1049

eines auf ca. 10 g ausgeprägten Staters. Kopf der Alanto, mit dem Hirt als Jägerin. Kehrseite: der kalydonische Eber, darüber eine Traube, ΛITO .

Abb. 1050. Silberstater des Ätolischen Bundes, Gewicht 10,23 g¹⁾ (Paris; Laynes Choix pl. IX n. 15). Der männliche Kopf der Vorderseite, der mit dem



1050

Lauberkranz und der Binde geschmückt ist, trägt portrathafte Züge und ist auf Antiochos III. bezogen worden, der, als er im Kriege wider die Römer nach Griechenland vordrang, 192 v. Chr. ein Bündnis mit dem Ätolischen Bund geschlossen hatte, und zum $\epsilon\rho\pi\alpha\tau\epsilon\rho\varsigma$ $\alpha\beta\sigma\kappa\alpha\tau\eta\rho$ des Bundes ernannt worden war; darunter $\Theta\Lambda$. Kehrseite: eine männliche Figur

¹⁾ Im folgenden sind alle ähnlichen Münzen, bei welchen die Gewichte des abgebildeten Exemplars nicht vorgelegen haben, mit * kenntlich gemacht, und Gewichte anderer Exemplare des gleichen Typus beigefügt.

mit Schwert und Speer, der der Hut mit den Nacken herabhängt, stützt sich mit dem rechten Fuß auf einen Fels, offenbar einer der ätolischen Helden, der hier sein Vaterland zu vertreten hat, ΛITQAN .

Abb. 1051. Kupfermünze von Olinda, * oben S. 935 (Berliner Münzk.). Zauskopf mit Lauberkranz. Kehrseite: Kopf des Flußgotts Acheloos, mit bärtigem Mannesantlitz, mit Stierohren und Horn auf den Stierhaken aufgesetzt (oben als Beizeichen ein Dreizack). Acheloos gilt als Stammvater der Akarnanen, dessen Wassern nach der antiken Anschauung die ihr Land zu verdanken haben, und speziell die im Mündungsland gelegene Stadt der Oniaden ONIAAAN . Für die hervorragende Bedeutung, die der Acheloos als Flußgott genießt, kommt in Betracht, daß er unter den Flüssen von Hellas der weitaus mächtigste ist und an Wassermenge wie in der Länge seines Laufs alle übrigen Flüsse des Landes übertrifft.

Abb. 1051. Didrachmon von Larissa in Thessalien, Gewicht 12,10 g (Berliner Münzk.; Frühhaender und Sallet S. 198). Das schreitende Ross, das an die auf



1051

Weschen zurückgeführte in Altertum berühmte thessalische Rossezucht erinnert, wird auf den Münzen der thessalischen Städte mit Vorliebe verwandt, $\Lambda\text{APTEAIQN}$; dagegen die Kehrseite den Kopf der Quellgöttin Larissa in Verbindung mit flatterndem Lockenhaar zeigt, eine ziemlich selbständig gehaltene Nachbildung des Arethusakopfs der syrakusanischen Münzen.

Abb. 1052. Didrachmon Alexanders von Phara, Gewicht 11,86 g (Berl. Münzk., v. Sallets Zeitschr. I.

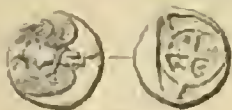
Numism. IX Taf. I., das, da Alexanders Herrschaft von 369 bis 357 dauert, mit der vorigen Münze ziemlich gleichzeitig oder doch nur wenig später entstanden sein wird. Der Kopf der Hekate (Bruno), welcher ihr Symbol (die Fackel) beigegeben ist, erscheint ebenfalls fast von vorn, aber in ruhiger Haltung. Die Kehrseite zeigt einen Reiter mit Helm und Panzer ausgerüstet, der seinen Speer nach unten gegen einen Gegner gestützt hat; die im Felde beigegeltene Doppelfaß ist das Symbol der Herrschaft, das die Alanden in ihrer Führerrolle geführt zu haben scheinen, $\Lambda\text{AEZANAPQY}$.



1052

1063a.

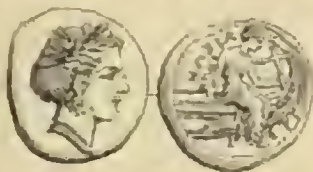
Abb. 1063. Tetradrachm von Chalkis, Gewicht 2,72 g (Berliner Münzk. v. Sallets Zeitschr. f. Numism. III Taf. 2), ein auch in Athen viel geprägtes Teilstück, das, indem es zwei Drittel der euböisch-attischen Diachme



1063

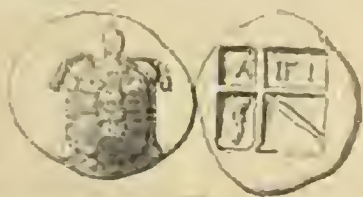
bildete und der Hälfte der bereits in Boiotien und Lokris herrschenden aginatischen Diachme ganz oder nahezu gleichkam, in beiden Währungsgebieten zu verwenden war. Pflügender Adler, mit einer Schlange im Schnabel. Kehrseite: In einer dreiseitigen Vertiefung ein vierspeichiges Rad mit der Aufschrift $\Phi\Lambda\Lambda$ rückläufig.

Abb. 1064. Oktodrachm von Histiaia, Gewicht 5,76 g (Revan Numism. 1865 p. 7), ein Drittel des euböischen Tetradrachmon, und zugleich der um diese



1064

Zeit überall v. weit herabgegangenen aginatischen Diachme gleichstehend. Histiaia führt, wo es als selbstständige freie Stadtgemeinde auftritt auf Münzen wie auf Inschriften, immer nur diesen Namen, nicht den ihm 445 bei der Ausbeutung der attischen Kleinfurche beigelegten Namen Orone. Kopf einer Bacchantin, mit dem Ephyenkranz im Haar; auf der Kehrseite eine Frauengestalt, welche auf der Pappus sitzt und die Hand an eine Stange mit Querschnitt gelegt hat, wie sie bei dem Tropäon verwendet wird. Die Figur ist von der prägnanten Stadtgemeinde, die ihren Namen $\chi\epsilon\tau\alpha\iota\alpha\iota\omega\tau\alpha\iota$ (setiaion) heißt, noch durch besondere Bezeichnung als $\chi\epsilon\tau\alpha\iota\alpha$ bezeichnet, und scheint einem um die Wende des 4. und 3. Jahrhunderts hier erschienenen Seesieg in den Mägelenkämpfen ihren Ursprung zu verdanken, ähnlich wie die Nike des Demetrios Poliorketes (Abb. 1097).



1065

Abb. 1065. Didrachmon von Aegina, Gewicht 12,08 g (Berliner Münzk., Frühlander und Sallet

N 37), wohl nicht lange vor der Zeit entstanden, da die Insel durch die Athener ihre Selbstständigkeit eingebüßt. Eine sehr zierlich ausgeführte Landschaftskarte ist hier an die Stelle der alten Seeschiffskarte getreten. Kehrseite ein in fünf Felder geteiltes Quadrat mit einem Delphin, $\Delta\Phi$.

Abb. 1066. Didrachmon von Ios; Gewicht 6,80 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. V, 1) Darsteller mit der Rinde geschmückter Kopf des Homer,

ΟΜΗΡΟΥ , der auf der Insel Ios, dessen Bewohner an ihren Gestaden sein Grab zeigten, Heroen ehren genoss, wie man denn auch einen besonderen Mount nach ihm Homerton benannt hatte. Kehr. In einem Lorbeerkranz ΗΤΩΝ . Der Homerkopf auf der Münze, die noch in gute Zeit gehört, ist unter den Homerbildnissen auf Münzen, die von der Diadochenzeit bis in die Kaiserzeit auf klimastatischen Münzen häufig werden, sicher der älteste, der Ausdruck des Kopfes ist ungemein frischer und lebendiger als derjenige der Marmorköpfe des Dichters (s. oben S. 698).



1066

Abb. 1067. Didrachmon von Phalatos auf Kreta; Gewicht 11,55 g (Berliner Münzk.; Frühlander und Sallet N. 161), Herakles im Kampf wider die kretäische Hydra, hat zwei der Schlangenhäuser, die stehen an der Zahl,



1067

wie in der alten Kunst, aus einem mächtigen alambähnlichen Leib hervorstechen, gepackt, um sie mit der Keule abzuschlagen, zwischen den Beinen des Helden ein großer See, der Mundgegend der Schlange. Auf der Kehrseite der kreteische Silber $\Phi\alpha\iota\sigma\tau\iota\omega\tau\alpha\iota$ für dieser Münze und mehr noch bei den nachfolgenden zeigt sich in besonders starkem Kontrast die Plumpheit der kreteischen Münzen in der archaischen Zeit gegenüber den Leistungen der Blütezeit, welche auch neben denjenigen des Peloponnes noch bestehen können.

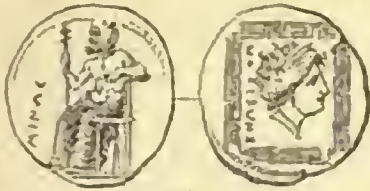
Abb. 1068. Didrachmon von Kydonia; Gewicht 11 g (Berliner Münzk.; Frühlander und Sallet N. 167) Kopf der Minosochter Ariadne, Weinlaub im Haar, mit breitem Ohrring und Halsband. Im Felde beigefügt ist der



1068

Name des Stempelschneiders, ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΡΘΕΙ, vgl. unten «Klazomena» Abb. 1062. (Kehrs. Kylon, der Enkel des Minos, ΚΥΔΩΝ, seinen Fogen spannend, ein Jagdhund neben ihm.)

Abb. 1059. Didrachmon von Kydonia, Gewicht 11,51 g (Berliner Münzk. v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VI, 232). Minos, ΜΙΝΩΣ, der hier einst geherrscht



1059

haben sollte, thronend, dem Hades ähnlich aufgefasset, der Oberkörper nackt, in der Rechten das Scepter haltend. Auf der Kehrseite ein mit Getreideblättern geschmückter Demeterkopf, den ein mähnenartiger Rahmen einfasset, eine Andeutung des Labyrinths.

Ketzaden.

Abb. 1060, Gew. 16,19 g; Abb. 1061, Gew. 16,17 g (Imhof, Choix III, 99–102). Zwei Kyziken in dem stark mit Silber legierten Weisgold, eine



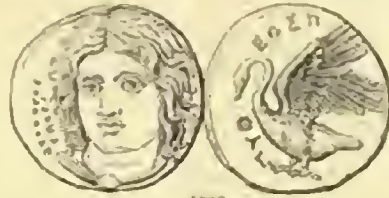
1060

1061

Prägung, die hier bis ins 4. Jahrhundert hinein gedauert hat, den dicken Schrotling, und das *Quadratum incusum* für die Kehrseite beibehaltend. Eigentümlich diesen Stücken ist es, daß hier auf jegliche Aufschrift verzichtet wird, und wie es scheint alljährlich oder öfter noch, gegen das sonstige Verfahren der griechischen Münzstätten, mit dem Typus gewechselt wird; so daß bei einer Fülle der mannigfaltigsten Münzbilder das Bleibende nur der Thunfisch ist, welcher als stets wiederkehrendes Bezeichnen der Darstellung beigelegt ist. Von den hier dargestellten Stücken trägt das erste den noch etwas archaisierenden Athenskopf, mit herabgelassener Wangenberge am Helm, das andre eine Mischgestalt, aus einer geflügelten menschlichen Figur gebildet, der ein Eberkopf aufgesetzt ist und der Thunfisch in die Hand gegeben wird, in eiliger Bewegung, nicht etwa knieend; verglichen läßt sich hiermit der mit dem Löwenkopf ausgestattete Phobos der Kypselostade, wie ihn Pausanias V, 19, 4 beschreibt.

Abb. 1062. Tetradrachmon von Klazomenen, Gewicht 17 g (Berliner Münzk. v. Sallets Zeitschr. f. Denkmäler d. klaz. Altertums

Numism. II, 1). Kopf des Apollo in Vorderansicht, das wallende Haar ist mit dem Lorbeerkranz geschmückt, am Hals wird noch die mit einer Spange geschlossene Chlamys sichtbar. Kehrseite: ein Schwan



1062

mit ausgebreiteten Flügeln, das dem Apollo heilige Tier; ΠΥΘΕΟΣ ist Baumtanne. Der Stadtname ΚΛΑΙΟΜΕΝΙΩΝ fehlt auf diesem Exemplar. Die Entstehungszeit dieser schönen Münze, deren Stempelschneider in dem ΓΕΩΔΩΤΟΣ ΕΡΘΕΙ der Vorderseite bezeichnet ist — eine Fassung der Künstlerinschrift, die auf Münzen sonst nur noch in Kydonia (s. oben Abb. 1058) sich wiederfindet —, ist die des zweiten attischen Sechunds, der Kopf des Apollo ist von Mamekollos auf seinem Silbergeblet kopiert worden.

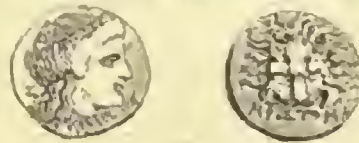
Abb. 1063. Tetradrachmon von Samos; Gewicht 15,30 g (Berliner Münzk. v. Fox Engravings II, 88). Löwenkopf von vorn. Kehrseite: Vorderfuß eines



1063

schreitenden Stiers, der mit einer Vitis geschmückt ist, dahinter ein Lorbeerzweig; unter dem Stier eine Wespe, ΣΑΠΙΩΝ, als Baumtanne ΛΟΧΙΤΗΣ.

Abb. 1064. Zierliche Kopfmedaile von Samos (Imhof, Choix IV, 125), der Henckopf ist mit niedrig



1064

gem Bladem geschmückt, das Haar nach hinten herabwallend, um den Hals eine Kette mit breiten Rauten, ΣΑ. Kehrseite: Löwenkopf von vorn ΑΡΙΣΤΟΜΑΧΟΣ.

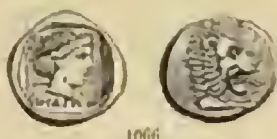


1065

Abb. 1065. Drachme ligulischer Währung von Kulidas, Gewicht 3,28 g (Imhof, Choix IV, 132).

Aphroditiskopf, das Haar mit einer Binde umwunden, noch stark archaisch im vertieften Quadrat. Kehrseite: Löwenvorderteil, von dem nur der Kopf mit aufgerissenen Rachen und die ohne Tatze zum Vorschein kommt.

Abb. 1066. Drachme rhodischer Währung von Kallias, Gew. 3,92 g (Imhof, *Choix* IV, 135). Aphro-



1066

ditiskopf des vollendeten Kunststils, das Haar hinten in einer Sphenone, ΚΝΙΔΙΩΝ. Kehrseite: Löwenvorderteil.

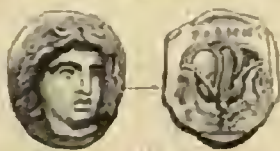
Abb. 1067. Stater von Jalyssa, Gewicht 13,96 g (Laynes, *Monument d. Inst.* III, 35), der spätesten



1067

Prägung dieser Stadt angehörig, die 406 in den Synoikismos von Rhodos aufgegangen ist. Ein geflügelter Eber. Kehrseite: der Kopf eines Geiers in einem nach gehaltenen Quadrat.

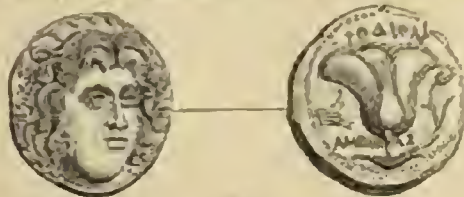
Abb. 1068. Goldstater von Rhodos, Gewicht 8,46 g* (Korner *Nomism.* 1865 tav. I n. 5). Apollokopf von vorn, noch ohne Strahlen, welche erst später



1068

beigelegt wurden. Kehrseite: die Blume als reden des Wappens im leicht vertieften Quadrat, darüber ΡΟΔΙΩΝ; vorn im Felde E. Der Kopf zeigt stilistische Verwandtschaft mit dem Apollokopf von Klazomena.

Abb. 1069. Tetradrachmon von Rhodos; Gewicht



1069

13,03 g* (Catalogue Gréau pl. 4 n. 1883). Helioskopf von vorn, mit dem Strahlenkranz umgeben. Kehr-

seite: die Blume, als redendes Wappen, ΡΟΔΙΩΝ. Es sind dies die Jahrhunderte hindurch festgehaltenen Typen der Stadt. Links im Felde die Proa, zu dem Heamtennumen ΑΜΕΙΝΙΑΣ gehörig und mit den Heamtennumen wechselnd.

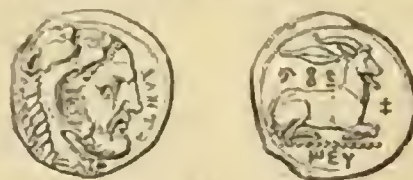
Abb. 1070. Silberstater von Aspendos in Pamphylien; Gew. 10,94 g (Paris, *Luyves Choix* pl. XI n. 4). Auf der Vorderseite zwei Krieger; auf der Kehrseite



1070

ein kurz geschürzter Schleuderer, der sich zum Wurf anschickt; als Beizeichen die Keule und das Triquetrum, die Aufschrift zeigt opichorischen Dialekt und Alphabet, ΕΕΤΦΕΑΝΥ(ς. Erst in hellenistischer Zeit traten dort die reingriechischen Aufschriften ein. — In ähnlicher Weise veranschaulichen die kyprischen Königsmdnzen, wie von dem mit den Attimern befreundeten Euagoras (410—374) an das auf den älteren Münzen von Kypros allein herrschende einheimische Element von dem hellenischen allmählich verdrängt wird.

Abb. 1071. Silberstater des Euagoras I; Gewicht 10,9 g (Paris; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* II, 5). Kopf des Herakles mit Löwenfell, ΕΙ-ΦΑ-ΥΘ-ΡΗ, von



1071

innen zu lesen, linksinnig. Kehrseite: liegender Steinbock, darüber Gerstenkorn, ΡΑ-ΟΙ-ΛΕ-ΦΟΙ-ΕΥ; den bis dahin nur in der kyprischen Syllabarschrift geschriebenen Aufschriften setzt Euagoras zuerst solche in gemeingriechischem Alphabet zur Seite.

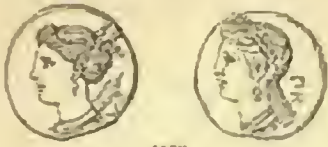
Abb. 1072. Didrachmon des Euagoras II (368 bis 351); Gewicht 7,32 g (v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.*



1072

II, 5). Der Kopf der Aphrodite, mit der Mantelkranz geschmückt, dem Kopfschmuck der Städte schützenden Gottheit. Kehrseite: Kopf der Athena, deren Helm mit dem Olivenzweig bekrönt ist, ΕΥΑ.

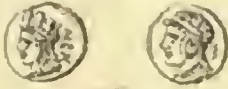
Abb. 1073. Didrachmon des Königs Phylagoras (351—332), Gewicht 7,91 g (v. Sallets Zeitschr. I



1073

Numism. n. a. O.) Kopf der Artemis mit dem Köcher, 6A. Kehrseite: Kopf der Aphrodite mit dem Myrtlenkranz, PN.

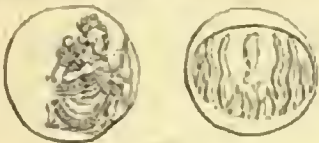
Abb. 1074. Goldmünze des Menelaos, Gewicht 2,70 g, ein Drittelstater (Paris; v. Sallets Zeitschr. I Numism. n. a. O.) Kopf der Aphrodite mit der Maier



1074

krone, MEN. Kehrseite: Kopf einer Göttin mit breitem Diadem, ΠΑΥΛΑΝΟΣ. Mit Menelaos, der als Statthalter seines Bruders, des Ptolemios I. von Ägypten, auf Kypros gewaltet hat, und selbst mit dem Königstitel hier erscheint, schwimmt die kyprische Schrift für immer von den dortigen Münzen.

Abb. 1075. Sogenannter Dareikos: Gew. 8,27 g Laynes, Monumenti d. Inst. III, 33. Die von Dareios für das Perserreich eingeführte Münzordnung, welche für die ganze Zeit, so lange das Reich bestand, für die Reichseinflüsse beibehalten worden ist, normiert ihren Goldstater, das Sechzigstel der babylonischen Mine, auf 8,40 g, zieht von allen Teilstücken ab und wird erst später durch den Doppelstater erweitert, ihr Silbergeld den Siglos (Schekel) auf das Neunzigstel der babylonischen Mine, zu 5,60 g. Die Typen sind für beide Münzwarten die gleichen: der König er



1075

scheint hier, wie er auf den einheimischen Steinskulpturen dargestellt wird, mit langem Bart und Haar, mit dem langen persischen Rock, dem unten mit einer breiten Borte besetzten Kaulys und Hosen; den Kopf schmückt die Krone, seine Abzeichen sind der Köcher auf dem Rücken, das Szepter in seiner Rechten (niederwärts auch die Lanze), der Bogen in der Linken; eine der jüngeren Reihungen zeigt ihn auch den Bogen abschließend und knieend, doch ist dies erst die abgegriffene Darstellung aus dem älteren Typus, der den König vorstellt, wie er sein Reich durchzieht. Von der Bewaffnung rührt der in Griechenland den Dareikos beilegende Name τοξότη.

Abb. 1076. Jüdischer Schekel: Gewicht 13,80 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. I. Numism. III Taf. 4). Ein Kelch, wie er ähnlich unter den Beutestücken auf den Reliefs des Titusbogens wiederkehrt, יִשְׂרָאֵל Schekel Israels, darüber N als Jahres-



1076

zahl (auf andern Stücken bis 722 gesehen: Jahr 4 reichend). Kehrseite: ein Lilienzweig mit drei Blüten יְרוּשָׁלַם הַקֹּדֶשׁ „das heilige Jerusalem“, entsprechend den auf gleichzeitigen syrischen Münzen vorkommenden Aufschriften wie ΤΥΡΟΥ ΙΕΡΑΣ ΚΑΙ ΑΓΕΛΑΟΥ u. d. unter Demetrios I., denen auch die Jahreszählung nachgeahmt ist; die älteste jüdische Prägung aus der Zeit des Makkabäeraufstandes.

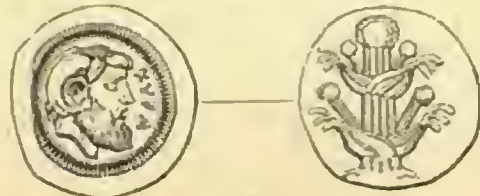
Abb. 1077. Jüdischer Schekel: Gewicht 13,89 g (v. Sallets Zeitschr. I. Numism. III, 6). Die vorausliegende Tempelfassade, auf starkem Unterbau, mit im Schweigen Gehäuk, in der Mitte ein geschlossenes Thor



1077

יְרוּשָׁלַם „Jerusalem“. Kehr: ein Bündel von Zweigen, daneben links eine Zedernfrucht יִשְׂרָאֵל יְהוָה „Jahr II der Freiheit Israels“. Aus dem von Bar Kochba geleiteten Aufstand, der in die beiden letzten Jahre Trajans und die ersten des Hadrian fällt; früher hatte man diese Stücke der ersten Erhebung unter Vespasian zuschreiben wollen.

Abb. 1078. Tetradrachmon von Kyrene, Gew. 17,34 g* (Müller, Numism. de l'anc. Afrique I, 13). Kopf des Zeus Ammon, dessen bevorzugten Sitz die



1078

heute Siwa genannte Oase mit ihrem Orakel bithete; der Kopf, mit dem Widderhorn, wogegen die Stirn durch eine nach vorn weit herabfallende Haarpartie

absichtlich niedrig erscheint, ist noch nicht ganz frei von der Gebundenheit der uthen Kunst und läßt sich darin mit Abb. 1017 vergleichen, dem er auch zeitlich nahe steht, KVPA. Kehrseite die Silphionstaude; vgl. oben Abb. 1018.

Abb. 1079. Silbermünze von Barka in der Cyrenaika; Gewicht 12,88 g. Der Ammonkopf ist hier genau, was sonst fast durchgängig vermieden wird, in die Vorderansicht gebracht, und von dem breiten gemusterten Rande eingefasst, wie ein architektonisches Ornament behandelt, doch wird gerade dadurch der düstere Ausdruck des Gesichts verstärkt.



1079

AKΕΙΟΣ ist Beantennant, nicht etwa Heischrit zum Kopfe. Kehrseite: die Silphionstaude, von oben gesehen, und der Vorderseite ähnlich genau symmetrisch gruppiert; in die entstehenden Zwischenräume sind Tiere des Landes, ein Kamel, eine Springmaus (*Gerboa*) und ein Chamäleon verteilt, die den Hellenen teilweise recht fremdartige Tierwelt dieser Gegenden, namentlich auch die Gazelle, wird mit Vorliebe auf den Münzen dieser Städte mit der Darstellung der Silphionstaude verbunden; ΒΑΡΚΑΙΟΝ rückläufig. Das Gewicht der Münze folgt dem älteren samischen Fufso mit einem Ganzstück von 13,27 g, das außer Samos nur noch in der mit Samos vielfach verknüpften Cyrenaika zu finden ist.

Der Norden Griechenlands.

Die griechischen Städte auf der taurischen Halbinsel, von deren hoher Höhe die bei den südrußischen Ausgrabungen zu Tage gekommenen reichen Funde Zeugnis geben, bleiben auch in der künstlerischen Ausstattung ihrer Münzen nicht zurück.

Abb. 1080. Goldstater von Pantikapaon (Kertsch); Gewicht 9,08 g* (Laynes, Monumenti d. Inst. III, 36). PAN, der löwenkopfige, gehörnte Greif, der die Lanze

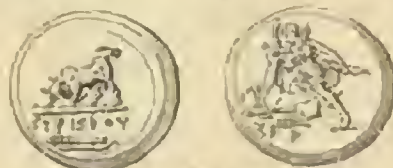


1080

zerbricht, steht auf der Götterschule, eine Beziehung auf den schon in alter Zeit so wichtigen Getreidebau dieser Länder, die als Kornkammer der an Getreide armen Küsten des ägäischen Meeres gedient haben.

der Greif zeigt, wie die Sage von den Gold liebenden Greifen, die in ewigem Streit mit den Arimaspen lebten (Herodot IV, 13, nach Aristens von Prokonnesos), sich hier lokalisiert hatte. Auf den Namen der Stadt, Pantikapaon, der wie erscheint, den einheimischen Skythen angehört, den aber die hellenischen Ansiedler sich aneigneten, spielt an der Pankopf, hartig und mit langen Ziegeldürrn; die eigenartige Durchbildung des Kopfes mag unter Anlehnung an skythische Bevölkerungstypen entstanden sein.

Abb. 1081. Kupfermünze von Chersonesus Taurica, der Pfanzstadt des pentischen Herakles (v. Sallets Zeitschr. I. Numism. I, 1), zeigt einerseits



1081

die in der taurischen Halbinsel besonders verehrte Artemis, wie sie auf dem erjagten Hirsch kniet und ihm den Speer in den Rücken stößt, XEP; als Kehrseite den stoßenden Stier mit Keule, Köcher und Bogen, den Herakleswaffen; Beantennant: ΕΥΡΕΚΟY.

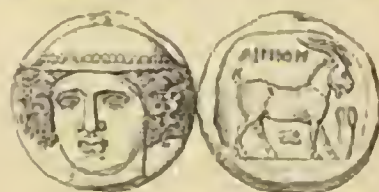
Abb. 1082. Tetradrachmon von Hyzanz; Gewicht 14,80 g (British Museum; Thomsen p. 93). Ungeachtet des flächigen vierteiligen Quadrats der Kehrseite kann die Münze nicht früh im 4. Jahrhundert entstanden sein. Die Hauptseite, der Stier, welche auf dem Delphin steht, weist auf die Sage von der Ino, die durch den Zorn der Hera in eine Kuh verwandelt, hier den Herakles überschritten haben sollte.



1082

(Im im Feld der Anfang des Stadtnamens BY und dem altertümlich geformten Beta, wie es in Megara und den nugarischen Kolonen zu Hause ist; unten Monogramm).

Abb. 1083. Tetradrachmon von Ainos an der Hebrusmündung; Gew. 15,3 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 314). Kopf des Hermes mit



1083

lockigem Haar in Vorderansicht, er trägt eine mit einer Perlenschnur am Rande besetzte Lederkappe. Mit der hohen Vollendung der Vorderseite kontrastiert

die bei den thrakisch-makedonischen Münzen der besten Zeit überhaupt wenig ausgeführte Kehrseite; hier wenigstens der Bock im vertieften Quadrat mit Amphora und Astragal, anderwärts läßt man es sogar mit Vorliebe bei dem *Quadratum incusum* bewenden.

Abb. 1084. Drachme von Ainos; Gewicht 3,78 g (British Museum; Thrace p. 80). Ein Hermapfeller, der auf einem mit hohen Seitenlehnen versehenen Thron steht; wiedergegeben ist hier offenbar der Aufbau eines Kultbildes, der uns eine annähernde Vorstellung von der Gestalt des Thrones des Apollo von Amykla geben kann (Vorderside: Hermeskopf von vorn).

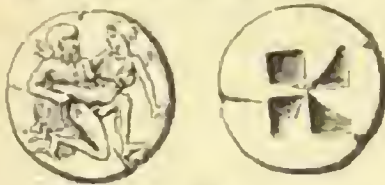
Abb. 1085. Tetradrachmon von Abdera; Gewicht 14,91 g (British Museum; Thrace p. 67). Sitzender Greif mit erhabener rechter Vorderpatze, auf den



1085

Apollokultus als Hauptkultus der Stadt bezüglich; aus der archaischen Kunst herübergenommen ist die eigenartige Gestaltung der Federentfaltungen am Hals, die hinten steil gehaltenen Ohren; unten ein Fisch als Beizeichen der Serie: KΑΑΝΙΔΑΜΑΞ. Kehrseite: ΑΒΑΝΠΤΕΩΝ und das flachgehaltene viertellige Quadrat.

Abb. 1086. Didrachmon von Thasos; Gewicht 8,36 g (British Museum; Thrace p. 218). Ein kahlköpfiger Silen mit struppigem Bart, langen Rufe-



1086

schweif ausgestattet, auf das rechte Knie niederkniegend, hat sich eine mit langem Chiton bekleidete Nymphe gerankt. Ihr Haar ist mit einer Hanke umwickelt. A. Kehrseite: *Quadratum incusum*.



1087

Abb. 1087. Tetradrachmon von Thasos; Gewicht 14,84 g (British Museum; Thrace p. 219). Kopf des

härtigen Dionysos, mit Epheu bekrönt. Kehrseite: Herakles, in das Löwentel fest eingeklinkt kniet nieder, um den Bogen abzuschließen. Beizeichen: ein runder Schild mit der Keule geziert, im flachen Quadrat OAZION.

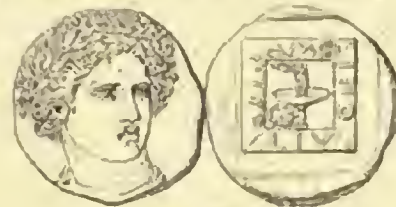
Abb. 1088. Tetradrachmon von Akanthos; Gewicht 17,10 g (Berliner Münzk., Friedländer u. Sallet N. 286). Ein Löwe, der einen Stier niedergeworfen hat und dessen Rücken zerfleischt; im Abschnitt eine Blume. Kehr: flaches viertelliges Quadrat. Eine ähnliche Gruppe wie die der akanthischen Münzen hat sich auf dem Boden von Akanthos in einem größeren Relief gefunden, das über einem der Stadttore angebracht gewesen zu sein scheint.



1088

Das Münzbild, obwohl auch nicht frei von archaischer Strenge, bewahrt durch seine lebendige Auffassung der Tiergestalten für die Richtigkeit von Herodots (VII, 125, 126) Angabe, wonach zwischen dem akanthischen Acheloos und dem Sestos Löwe und Antiochos (ἄντιος ποῖς) gekämpft hat, selbst Durchzug der Perser aber gerade in Mygdonien, im Norden der Chalkidike, den Troß durch Löwen angefallen worden ist. Hingegen läßt sich der Löwe für die Gegenden am Olympos auch noch im Verlauf des 4. Jahrhunderts nachweisen (Paus VI, 7, 6).

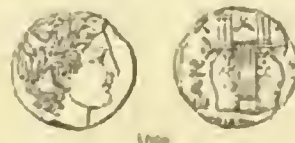
Abb. 1089. Tetradrachmon von Amphipolis; Gewicht 14,52 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet N. 1025). Apollkopf von vorn, den Lorbeer-



1089

kranz im Haar, am Hals kommt das Gewand zum Vorschein. Kehrseite: in dem vertieften Quadrat eine Fackel auf einem Leuchter, zur Seite ein Kranz, ΑΜΦΙΠΟΛΙΤΩΝ. Die Prägung dieser Münzen fällt jedenfalls vor das Jahr 357, wo Amphipolis in König Philipps Hände gerät.

Abb. 1090. Goldstater des chalkidischen Staates



1090

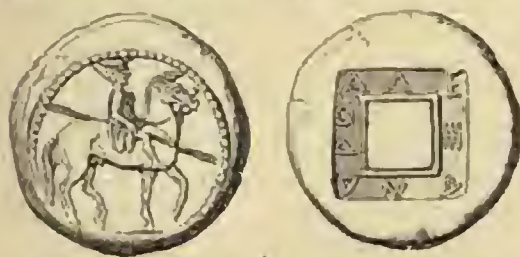
bundlos; Gew. 8,6 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 3287). Mittelpunkt des Bundes war

Olyth, dessen Fall (348) zugleich der späteste Termin für diese Münze wäre. Apollokopf mit breitem Lorbeerkranz. Kehrseite: Leier mit $\chi\alpha\alpha\chi\iota\delta\epsilon\omicron\upsilon\eta$ und dem Beamtennamen $\epsilon\pi\iota\ \alpha\pi\chi\iota\lambda\alpha\mu\omicron$, dessen Name auf zugehörigen Tetradrachmenreihen, dem Silbersehl der chalkidischen Städte, vervollständigt ist.

Die makedonischen Königsmoneten.

Die makedonischen Königsmoneten erhalten eine doppelte Wichtigkeit, indem sie nicht nur Jahrhunderte hindurch ohne Unterbrechung fortlaufende und fest datierbare Reihen gewähren, während die griechische Münzkunde gerade für die geschichtlich bedeutungsvollste Zeit sonst genötigt ist, aus äußeren Kriterien ihre vielfach nur recht unbestimmten chronologischen Anhaltspunkte zu gewinnen, sondern zugleich auch die frühesten Daten liefern, die uns für die Münzen am Nordrande des agäischen Meeres sowohl wie für Hellas vorliegen. Es handelt sich dabei nur die Prägung König Alexanders I., der durch die Perserkriege sich der reichen Bergwerkdistrikte im Norden der Chalkidika hatte bemächtigen können (Herodot V, 17).

Abb. 1091. Oktodrachmon gräko-asiatischen Gewichts von Alexander I. (489—454); Gew. 28,80 g



1091

(Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. f. Numism. V, 2) Reiter mit breitkrämpigem Hut; in der Hand zwei Speere. Kehrseite: Quadrat, nach oben leer, in der vertieften Einfassung $\alpha\lambda\epsilon\epsilon\alpha\lambda\alpha\phi\omicron$.

Abb. 1092. Silberstater Philipps II. (359—336), Gewicht 14,40 g (Imhoof, Chelz pl. 1, 21). Die Typen des Zeuskopfs und des Reiters mit dem Palmzweig

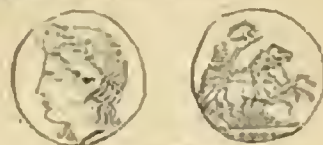


1092

($\phi\iota\lambda\iota\pi\pi\omicron\varsigma$) sind zurückzuführen auf den Sieg, den Philipps Beunruhigt 356 in Olympia davongetragen hatte; zur Politik der makedonischen Temeniden gehörte es seit Alexander I. (Herodot V, 22), durch ihre Teilnahme an den olympischen Festspielen ihre

volle hellenische Nationalität zu dokumentieren. Der Zeuskopf kommt in seiner künstlerischen Auffassung dem wenig älteren arkadischen Abb. 1029) sehr nahe.

Abb. 1093. Goldstater Philipps II.; Gewicht 8,55 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings I, 67). Apollokopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: Biga, über der ein Siegeskranz schwebt, $\phi\iota\lambda\iota\pi\pi\omicron\varsigma$, die in großer Menge ausgeprägt, unter dem Namen $\sigma\tau\alpha\tau\iota\sigma\varsigma\ \phi\iota\lambda\iota\pi\pi\omicron\varsigma$



1093

$\pi\epsilon\iota\sigma\iota$, $\phi\alpha\lambda\iota\pi\pi\iota\sigma\iota$ $\chi\rho\omicron\mu\omicron\iota$ oder auch bloß $\phi\alpha\lambda\iota\pi\pi\iota\sigma\iota$ genannte Münze überträgt die Goldprägung in dem Fulse des persischen Dareiken nach Makedonien, eine für den Handels und Geldverkehr folgenreiche Maßregel, mit der Philipp den Feldzug wider Persien vorbereitet. Wenn bei den römischen Schriftstellern die makedonische Goldmünze, gleichviel ob von Philipp II. oder einem seiner Nachfolger herrührend, *aureus Philippicus* und ähnlich heißt (Hultsch, Metrologie 1243), hängt dies damit zusammen, daß diese Stücke auch weit über Makedonien hinaus zur herrschenden Goldmünze geworden, namentlich auch im westlichen Mitteleurop., in Massalia und Südgallien in großer Masse nachgeprägt worden sind.

Abb. 1094. Tetradrachmon Alexanders d. Gr.; Gewicht 17,07 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings I, 62). Kopf des Herakles mit übergezogenem Löwen-



1094

fell. Kehrseite: thronender Zeus, Scepter und Adler haltend, $\alpha\lambda\epsilon\epsilon\alpha\lambda\alpha\phi\omicron\varsigma$; vorn im Felde als Angabe der Prägstätte: das Vorderbein eines stehenden Stiers, samt Keule, Köcher und Bogen, den Herakleswaffen, nach Erythra in Ionien gehörig.

Abb. 1095. Tetradrachmon Alexanders d. Gr.; Gewicht 16,79 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings I, 63). Die Haupttypen wie Abb. 1094, auf der Kehrseite vorn im Felde eine nackte Knabengestalt, die in den hoch erhobenen Händen eine Tänze hält, welche auf den Rücken herabfällt; unter dem Thron ein Monogramm. Die Münze ist in Sikyon geprägt, aber erst nach Alexanders Tode. Die Prägung der von Alexander eingeführten Reichsmünze dauert auch nach seinem Tode fort zunächst in den Herrschafte-

goldenen seiner Feldherren aus politischen Rücksichten, hat sich dann aber aus rein merkantilen Gründen noch weiterhin erhalten und ausgedehnt, so daß selbst Städte, die, wie Olbia und Odessos



1095

nie zum Alexanderreiche gehört haben, noch 100 und 150 Jahre nach Alexanders Tode mit den von ihm eingeführten Typen prägen, eine Erscheinung, die mit der aus Italien über Mitteleuropa im Mittelalter weit verbreiteten Goldgildenprägung oder auch mit den von Frankreich aus verbreiteten Turnosen verglichen werden kann.

Abb. 1096. Goldstater Alexanders d. Gr., Gewicht 17,20 g* (Larvies Choix pl. XIV n. 2). Kopf der Athena, deren Helm mit einer Schlange verziert ist,



1096

Kehrsseite: Nike, stehend, in der Rechten hält sie einen Kranz, in der Linken eine Tropäonstange. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. Beizeichen: Im Felde ein Dreizeck.

Abb. 1097. Tetradrachmon des Königs Lysimachos von Thrakien (Gewicht 17,10 g; Imhoof, Choix pl. IX n. 11) und Makedonen, der den Kopf des zum Gott erhabenen Alexander, der mit dem Ammon-



1097

horn und Bladem ungestattet wird, auf seine Münzen bringt. Etwas älter als dieses Alexanderporträt ist dasjenige auf den Silbermünzen, die unter Alexanders IV. Namen in Ägypten von Ptolemaios Lagi ausgegeben worden sind, wo Alexander mit der Elephantenexyle geschmückt ist. Kehrsseite: Athena Nikephoros thronend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΥΞΙΜΑΧΟΥ, zwei Monogramme und im Abschnitt eine Ähre. Den

Königstitel hat sich Lysimachos nach der Seeschlacht von Salamis gleich den übrigen Feldherren Alexanders III. beigelegt; früher findet er sich überhaupt nicht auf Münzen, welche von griechischen Fürsten geprägt sind, auch nicht auf dem Alexandergeld, denn die vereinzelt Tetradrachmen, auf denen dem Alexander-namen der Königstitel beigelegt wird, gehören einer viel späteren Zeit, lange nach Alexanders Tode, an; s. oben an Abb. 1095.

Abb. 1098. Tetradrachmon des Demetrios Poliorketes (306—286); Gewicht 16,80 g (Berliner Münzk.; Friedländer n. Sallet N. 380).

Die Typen sind bestimmt, den im Jahre 306 bei dem kypri-schen Salamis von Demetrios erzwungenen Seesieg zu verherrlichen; die Nike mit der Tropäonstange und der Tropäonstange ausgestattet, wie sie das Münzbild zeigt, auf der Front stehend, ist eine Kopie des Denkmals, welches im Kabinenbollwerk auf Samothrake zur Aufstellung gelangt ist und heute in der Sammlung des Louvre sich befindet (Conze, Häuser und Beudorf, Neue Untersuchungen auf Samothrake S. 79). Kehrs.: Poseidon schreitend hat den Dreizeck wider einen Gegner gestückt, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ; zwei Monogramme.

Abb. 1099. Tetradrachmon des Demetrios Poliorketes, Gew. 17,07 g* (Paris; Larvies Choix pl. XIV



1098



1099

n. 3). Porträtkopf des Königs mit Kopfhinde und Horn, auf den oben S. 424 bereits hingewiesen worden ist. Kehrsseite: Poseidon, den rechten Fuß auf den Felsen stützend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

Abb. 1100. Didrachmon des Königs Ptolemaios (287

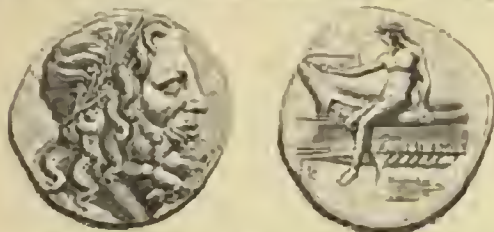


1100

bis 272); Gewicht 8,40 g* (Paris; Larvies Choix pl. XIII n. 6). Kopf des Achilleus, als das Attribut der

epiratischen Königs. Kehrseite: Thetis auf dem Scepter sitzend, mit dem für Achilleus bestimmten Schild ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΥΡΡΟΥ.

Abb. 1101. Tetradrachmen des Antigonos Gonatas (277—239); Gewicht 17,95 g (Luguel, Choix pl. IX n. 23). Kopf des Poseidon mit einem eigen-



1101

emblen, einer Wasserpflanze angehörigen Kranz geschmückt. Kehrseite: Apollo nackt mit dem Bogen in der Rechten, sitzt auf der Poma, eine Darstellung, die wohl mit Iulio, *Mommsen's grieches* p. 128 auf des Antigonos Sieg bei Kos zu beziehen sein wird, für welchen Kos gegenüber bei dem Heiligtum des Apollo Triopos dem Heroen Antigonos, als dem Sohn des Epigonos Demetrios, ein eigenes Heiligtum errichtet war.

Abb. 1102. Tetradrachmen von Philipp V. (221 bis 179), Gew. 17,1 g* (Paris; Luguel's Choix pl. XVII n. 3). In der Mitte eines runden makedonischen Schildes befindet sich der Porträtkopf des Königs, geschmückt mit den Abzeichen des Persers, als des Stammvaters des makedonischen Königsgeschlechtes, mit dem Flügelhelm und der Harpe. Kehrseite: die Koue im Eichenkranz, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ, drei Monogramme.



1102

1103

Abb. 1103. Tetradrachmen des Königs Ptolemaios (172—145), Gewicht 16,93 g (Berliner Münz.; Friedländer und Sallet N. 39). Der lebensvolle Porträt-

kopf des Königs, mit der Binde geschmückt. Kehrseite: der Adler auf dem Blitz, im Eichenlaubkranz ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ, dann ΜΤ und Θ.

Abb. 1104. Den Abschluß dieser Reihe möge das Tetradrachmen der Makedonen bilden, denen 10 Jahre, nachdem das Land in der Schlacht bei Pydna seine Unabhängigkeit verloren hatte und in



1104

Tetrachlen eingeteilt war, vom römischen Senat das Münzrecht wieder eingeräumt worden ist (Gewicht 16,9 g* Paris; Luguel's Choix pl. IX n. 15). Das Gepräge ist demjenigen Philipps V. nachgebildet; auf dem makedonischen Schild das Brustbild der Artemis Tauropolos, der Stadgöttin von Amphipolis, dem Vorort der Makedonia prima, am Rücken der Göttin werden Köcher und Bogen sichtbar. Kehrseite: die Koue im Eichenkranz, ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ ΠΕΓΗΤΗΣ; drei Monogramme. Aufserhalb des Kranzes ein Blitz.

Königsmünzen der hellenistischen Reihe

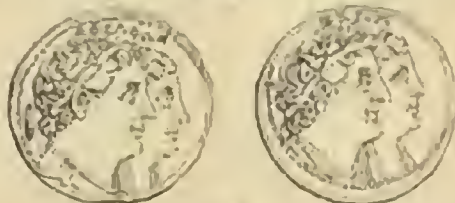
Abb. 1105. Silbermünze des Ptolemaios I. Soter (305—285), Gewicht 17,81 g*, Pentadrachmen phö-



1105

nischer Währung (Paris; Luguel's Choix pl. XVI n. 1). Porträtkopf des Königs mit dem Diadem. Kehrseite: der Adler auf dem Blitz, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ, im Felde Monogramm.

Abb. 1106. Oktadrachmen phönizischer Währung in Gold, Gewicht 27,80 g* (Paris; Luguel's Choix



1106

pl. XVI n. 2). Die vereinigten Brustbilder des Ptolemaios II. Philadelphos mit Diadem und Chelone.

und seiner Gemahlin und Schwester Arsinoë II. mit Diadem und Schleier, ΑΔΕΑΣΩΝ (hinter dem vorderen Kopf ein Schild). Kehrseite: die vereinigten Brustbilder des Ptolemäus I. Soter und seiner Gemahlin und Schwester Berenike I., ΘΕΩΝ; die beiden letzteren sind bereits mit göttlichen Elfen bedacht, die ersteren noch nicht. Die Prägung dieser Münze beginnt unter Philadelphos, ist aber ohne Änderung der Typen unter seinen Nachfolgern noch mehrfach wiederaufgenommen worden. Der künstlerischen Ausführung nach stehen diese Stücke weit zurück gegen die der Silbermünzen.

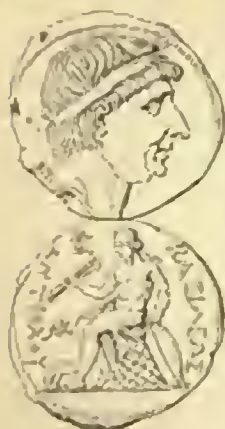
Abb. 1107. Tetradrachmen des Seleukos I. Nikator (306—280); Gewicht 16,84 g* (Paris; Laynes, Monumental d. Inst. III, 35). Kopf des Seleukos im



1107

Lockenlocken, der mit dem Horn und Ohr eines Stiers geschmückt ist, das linke Horn wird vor der Stirnklappe sichtbar, um den Hals geknüpft trägt er ein Löwenfell. Kehrseite: Nike im Begriff auf ein um Panzer, Helm, Schild und Schwert bestehendes Trophäen einen Kranz anzulegen, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ, zwei Monogramme.

Abb. 1108. Tetradrachmen des Antiochos I. Soter (280—261); Gewicht 17,17 g (Berliner Münzk. Friedländer n. Sallet N. 404). Porträtkopf des Königs,



1108

bereits in hohem Lebensalter, mit Diadem. Kehrseite auf dem Omphalos sitzt Apollo, den Lorbeerkranz im Haar, das Gewand ist nur über den rechten Schenkel geschlagen; er stützt sich mit der Linken auf den Bogen, die Rechte hält drei Pfeile, zu seinen Füßen kommt ein weibendes Rofs zum Vorschein, wohl auf die Prägstätte bezüglich; zwei Monogramme. Apollo galt als Stammvater der Seleukiden, und bildet dann so vorzugsweise den Kehrseitentypus der syrischen Königsmünzen. In

der Figur des sitzenden Apollo sieht O. Müller, Denkm. 1, 44 die Statue auf dem Omphalosstein, welcher die Mitte von Antiochia bezeichnete.

Abb. 1109. Tetradrachmen des Antiochos II. Terax (227), des jüngeren Sohnes des Antiochos II.; Ge-

wicht 17,10 g* (Paris; Laynes, Choix pl. XVII n. 7). Kopf des Königs, mit der Stirn geschmückt. Kehr-



1109

seite: Apollo auf dem Omphalos sitzend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ; im Feld AE, rechts Δ in einem Ring.

Abb. 1110. Tetradrachmen des Antiochos IV. Nikephoros (175—164), mit dem das erste orientalische Überhandnehmen der Türken auf dem Münzbild beginnt. Gewicht 16,78 g* (Paris; Laynes, Choix pl. XV n. 6). Kopf des Königs mit der Krönungs-



1110

die Einfassung des Typus bildet hier nicht der um acht nebeneinander gereihten Punkten zusammen gesetzte Reif, der sog. Perikreis, sondern eine den syrischen Münzen eigene aus einer Taule gebildete Verzierung, die zuerst unter Antiochos III. vorkommt. Kehrseite: thronender Zeus mit Scepter und Nike, ein Typus der von Antiochos IV. an auf den syrischen Münzen gebräuchlich bleibt. Das Olympieion im Hain zu Daphne (bei Antiochia), mit dessen Apollonheiligtum von diesem König ein reich ausgestatteter Kultus des Zeus Olympios verbunden wurde, erhielt eine Nachbildung der Zeusstatue des Philias, was ja auch durch die von ihm herrührenden Mittel der wesentlichste Teil des Olympieion zu Athen gebaut worden ist. Der Typus selbst, der sich vorher und zwar in ungleich besserer Arbeit bereits auf einer Relie von Silbermünzen Seleukos' I. und Antiochos' I. findet, ist nichts anderes als eine Modifizierung der Kehrseite des Alexandermünze, wobei der Adler mit der Nike vertauscht wird, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΘΕΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ, das hellenistische Vorbild für den Ἀδριανός Ὀλύμπιος.

Abb. 1111. Tetradrachmen des Königs Demetrios II. (146—125); Gewicht 16,81 g* (Laynes, Choix pl. XV n. 11). Kopf des Königs mit Diadem, noch sehr jugendlich, die Münze gehört in das zweite Jahr seiner Regierung, 145. Kehrseite: Apollo auf dem Omphalos sitzend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΘΕΟΥ

ΘΙΑΛΛΕΑΘΟΥ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ, zwei Monogramme und
 ΙΕΡ die Jahreszahl der Seleukidenära 167, die auf



1111

den Münzen des ersten Demetrios zuerst beigesetzt
 wird.

Abb. 1112. Tetradrachmon des Königs Antiochos VI. Dionysos, der als Sohn des Alexander Bala und der Kleopatra, der Tochter des Ptolemäus VI. Philometor, noch im Kindesalter stehend wider Demetrios II. von Tryphon auf den Thron erhoben wird.



1112

115—112), Gewicht 16,89 g* (Laynes Choix pl. XV n. 13). Kopf des Antiochos, mit Diadem und Strahlenkronen geschmückt, die auf den Münzen des dritten und fünften Ptolemäus Euergetes und Epiphanes vorkommt, und von dort aus zu den Seleukiden übertragen wird. Kehrseite die beiden Dioskuren zu Rosa, Sterne über den Hauptern, in einem Kranz, der mit Bezeichnung auf den Beinamen des Königs aus Lorbeer, Ephen, Linsen und Ähren zusammengeordnet ist, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Monogramm und zwei Namensanfänge: ΘΕΡ (168—144 v. Chr.). Die Dioskuren mögen als eine Anspielung auf das Doppelregiment, des Mäandels und des Vormonds, anzusehen sein, auf dessen Namen wohl das ΤΡΥ zu deuten ist.

Abb. 1113. Drachme des Sophytes, Herrscher im Pendschab (Zweifelhaft bei Diodor, Arrian und Strabo; Sophytes Curtius). Gewicht 8,76 g (Berliner



1113

Münz.; v. Sallet. Zeitschr. f. Numism. X, 1). Der Prägort dieser Münze wird gewiss mit Recht identifiziert mit demjenigen, der im Indusgebiet sich Alexander unterwerfen mußte; möglich bliebe aber auch

— die Identität des Namens Sophytes mit Sophytes vorausgesetzt, welche übrigens allgemein anerkannt wird — ein etwas späterer gleichnamiger Herrscher, der vom Seleukidenreiche unabhängig geworden war, mindestens ist die Hauptzucht eine Nachahmung der Münze des Seleukos Nikator (Abb. 1107), die nicht vor 306 entstanden sein kann, die Kehrseite mit Hahn und Kerykelon, ΣΘΥΤΟΥ, dagegen selbständig, wobei auch das Fehlen des ΒΑΣΙΛΕΥΣ kein zufälliges zu sein scheint. Die Münze bleibt jedenfalls aber ein wertwütiges Zeugnis dafür, wie rasch sich die einheimischen Dynasten in Indien die zu ihnen dringende hellenische Kultur angeeignet haben, allerdings unter dem Einfluß, welchen die bis in die entferntesten Teile des Alexanderreichs vorgeschobenen Soldatenkolonien ausübten.

Abb. 1114. Tetradrachmon des baktrisch-indischen Königs Agathokles (um 200); Gewicht 10,52 g (British Museum; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VIII, 270). Die Typen sind diejenigen der Alexander-



1114

münzen Herakleskopf mit Löwenfell, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΤΟΥ ΦΑΙΣΤΟΥ, Kehr: thronender Zeus mit Adler, ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΟΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ ΔΙΚΑΙΟΥ, Monogramm Agathokles bezeichnet hier, politisch mit vollem Recht, den Alexander als Stifter der hellenischen Herrschaft in Baktrien, und zwar in ahullender Weise, wie die Köpfe des Ptolemäus Soter in Ägypten und des Philettarus in Pergamon Verwendung gefunden haben, wobei man offenbar den Herakleskopf der Vorderseite als Alexanderportrat angesehen hat, von demselben Agathokles gibt es auch noch Stücke mit Aufschriften und Typen seiner übrigen Vorgänger: des Antiochos, Diodotos und Euthydemos.



1115

Abb. 1115. Tetradrachmon des Eumenes I. von Pergamon; Gewicht 17 g* (Paris; Laynes Choix pl. XIV

n. 8). Kopf des Philetäros, als des Stifters der Dynastie, zum Zeichen seiner Heroisierung mit dem Lorbeerkranz ausgestattet, um den noch die Binde geflochten ist; auf der Kehrseite Athena, die Burggöttin von Pergamon mit Helm, Schild und Lanze, auf dem Sitze neben ihr die Eule; seitlich im Feld ein Bogen, $\Theta\Lambda\epsilon\tau\alpha\iota\phi\omega\gamma$ A. Der Königsname wird, soweit er auf den Pergamener Münzen beigegeben ist, immer nur im Monogramm hinzugesetzt.

Abb. 1116. Tetradrachmon des Mithradates VI. Eupator, König von Pontos (121–63); Gewicht 16,64 g (Berliner Münzk. Friedländer und Sallet N. 462). Porträt, Kopf des Königs. Kehrseite ein



welender Hirsch, das heilige Tier der Artemis, im Feld Sonne und Mond, das Wappen der Achämeniden, auf die die pontischen Könige ihr Geschlecht zurückführten. Die Umgehung mit dem Ephenkranz ist der Astophorenprägung entlehnt, der im Gebiet der Provinz Asia herrschenden Silberprägung (s. oben S. 430 Abb. 477), mit Beziehung auf den von Mithradates geführten Beinamen Dionysos.

Die hier zusammen-

gestellten Königs Münzen geben selbst in der durch den Raum auferlegten Beschränkung einen Überblick über die Tätigkeit der Hellenen im Porträtfach vom Anfang des 3. bis in die ersten Dezennien des 1. Jahrhunderts. Bei den Alexanderköpfen ist das dem Kopfe Eigentümliche meist stark idealisiert worden in der Auffassung des Königs als Heros, um so charaktervoller sind die Köpfe des Ptolemäus Soter und des Antiochos Soter. Allein eine fortschreitende Entwicklung würde man in dieser Zeit vergeblich suchen; vielmehr stehen die Münzen der beiden letzten makedonischen Herrscher künstlerisch ungleich höher als diejenigen des Antigonos, ihres Vorgängers, und sind auch den gleichzeitigen ägyptischen und syrischen Reichen überlegen. Deutlicher aber als auf andern Gebieten zeigt sich hier, wie die griechische Kunst in jener Zeit durch aus eine höfische geworden ist, denn selbst in Stadtgemeinden, welche auf sonst sorgfältige Ausprägung Wert legen, wird wie in Athen und Rhodos die künstlerische Seite immer mehr vernachlässigt. Das Eingehen der königlichen Münzstätten von Makedonien scheint den kleinasiatischen in Bithynien und Pontus zu gute gekommen zu sein, im 1. Jahrhundert treffen wir die besten Arbeiten nicht etwa in Antiochia oder Alexandria, sondern im Reich der Philhellenen

Mithradates, allerdings zu einer Zeit, wo ihm das vordere Kleinasien ganz oder zum größten Teil zu gefallen war.

Die Hellenen im Westen.
Unterhalten.

Abb. 1117. Goldstater von Tarent; Gew. 8,59 g^o (Paris, Luynes Choix pl. II n. 11). Kopf der Demeter mit der Stephane über der Stirn und dem



1117

Schleier im Haar; rechts ein Delphin, links ϵ . Kehrseite: der thronende Poseidon, zu dem, als zu seinem Vater, Taras, der als Knabe gebildet ist, stehend die Arme erhebt. Die Haartracht des Knaben entspricht durchaus der beim Plutostich der Ebene mit der hohen Locke über der Stirn, um den Leib hängt das Band mit dem Anmilet. $\tau\alpha\rho\alpha\tau\iota\eta\eta\eta\eta\eta\eta\eta\eta$; unterm Thron ϵ ; dahinter τ und ein Stern.

Abb. 1118. Goldstater von Tarent; Gewicht 8,55 g^o (Paris, Luynes Choix pl. II n. 6). Ähnlicher Kopf der Demeter, $\tau\alpha\rho\alpha$. Kehrseite: die beiden Dioskuren



1118

zu Pferd, der hintere hält den Kranz über den Kopf seines Timos, der vordere eine mit Tänden geschmückte Palme, $\Delta\iota\omicron\epsilon\kappa\omicron\pi\omicron\tau\iota$ im Abschnitt $\Sigma\Lambda$. Die Dioskuren, wie der Poseidonkult sind natürlich Kulte, die aus Lakonien in die Kolonie gelangt sind.

Abb. 1119. Silberstater von Tarent, Gewicht 7,80 g^o (Paris, Luynes Choix pl. III n. 2). Nackter Reiter, der ein zweites Ross neben sich führt, wird

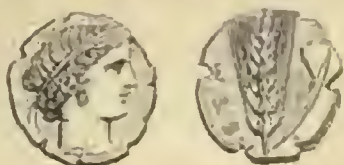


1119

von einer Nikh gekrönt; im Felde ϵ , Kehrseite: Taras, der nackt auf einem Delphin durch das Meer reitet, steht mit dem Dreizack nach einem Fisch: $\tau\alpha\rho\alpha$; unten ϵ ; rechts im Feld ein vier-eckiges Tafelchen.

Abb. 1120. Didrachmon von Metapont; Gewicht 7,70 g (Inhoff, Choix VIII, 258). Kopf der Nikh mit Binde und Lorbeerkranz, am Halsabschnitt klein die

Berschrift NIKA. Kehrseite: das alte Wappen der Stadt, die Waizenähre; als Bezeichen eine Birne.

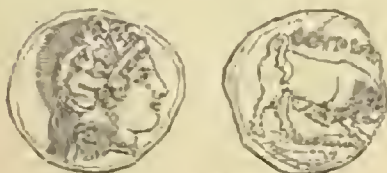


1120

Abb. 1121, 1122. Tetradrachmen und Didrachmen von Thurioi, Gewicht 13,80 g* und 7,90 g* (Paris: *Luyves Choix* pl. III n. 311). Kopf der Athena, bei der das Haar über der Stirn noch die streng



1121



1122

regelmäßige Lackenbehandlung zeigt, während es auch hinten frei herabfällt; sie trägt einen reich mit Reliefschmuck versehenen Prachthelm, der wohl wesentlich durch die Ausstattung in Aufnahme gekommen ist, welche Philhellas bei dem Helmschmuck der Parthenos angewandt hatte, auf den Münzbildern jedoch erst am Ende des 5. Jahrhunderts erscheint, hier ist es eine Skylla in der bekannten Gestaltung, der in einen Fischleib euligenden Jungfrau, mit zwei Hundenlebern an den Weichen, der linke Arm ist wie zum Heranwinken erhoben. Kehrseite: der stossende Stier (Bos) kämpft, mit Anspielung auf den Namen der Stadt, im Abschlacht ein Fisch, *BOYPION*.

Abb. 1123. Didrachmen von Kroton; Gewicht 7,84 g* Paris, *Luyves Choix* pl. III n. 217. Der



1123

Drauf mit der Taube geschmückt, neben dem der Stadtname traditionell noch in der altgriechischen Schreibweise *QPO* erscheint. Kehrseite: der Adler, vor

him wohl der Kopf eines erhabenen Tieres, *BOIZ KOY* als Magistratsname.

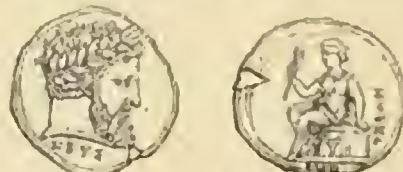
Abb. 1124. Didrachmen von Kroton; Gew. 7,50 g (Berliner Münzk., Frischlaender u. Sallet N. 761). Der jugendliche Herakles, als der Stadtgründer von Kroton (*OKSANTAM*) auf dem Löwenfell sitzend, die Linke



1124

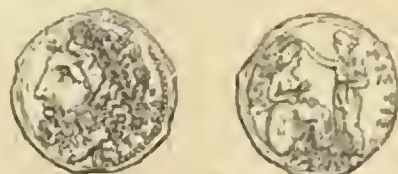
auf die Keule gestützt, in der Rechten den mit Tauen gezierten Lorbeerzweig haltend vor dem bekränzten Altar, neben ihm am Boden Ragen und Kriecher. Kehrseite: um den mit Tauen geschmückten Diebstufs ist Apollon im Kampfe mit dem Drachen Pythion gruppiert, wobei, wie E. Rochette zuerst vermutet hat, vielleicht die Gruppe des Pythagoras von Rhegion (Philhell., N. II XXXIV, 59) zu Grunde liegt; ein Tempel des Apollon war am lukrinischen Vorgebirge, und Kroton unter den besonderen Schutz des pythischen Apollon gestellt.

Abb. 1125. Didrachmen von Lokroi Epizephyrioi; Gewicht 7,16 g* (Paris: *Luyves Choix* pl. IV n. 4). Zenskopf mit eigenartlicher kurzem Haupt-



1125

haar und Bart, im Lorbeerkranz *IEYΣ*. Kehrseite: weibliche Gestalt in langem Gewand mit Korymben in der Rechten, auf einer auf dem Baktranten geschmückten Basis sitzend, durch die Unterschrift als *EIPHNA* bezeichnet; *ΛΟΚΡΩΝ*. Die Münze gehört in den Verlauf des 4. Jahrhunderts, doch hat sich das Ereignis, worauf sich die Darstellung bezieht, noch nicht ausfindig machen lassen, jedenfalls hatte es sich hier zunächst nicht um Parteilichkeit, sondern um äußere Feinde gehandelt.



1126

Abb. 1126. Didrachmen von Lokroi, Gewicht 7,19 g* (Paris: *Luyves Choix* pl. IV n. 4). Zenskopf

mit Lorbeerkranz, in der gewöhnlichen Auffassung der späteren (nachhellenistischen) Zeit, NE in Monogramm. Kehrseite: Roma (ΡΩΜΑ) als sitzende Frau mit Schild und Schwert, doch, ohne Helm, von der vor ihr stehenden Ides (ΙΔΕΙΣ) gekrönt; unter der Gruppe: ΔΟΚΡΩΝ. Eine Darstellung, die jetzt meist auf den Kampf der Römer wider Pyrrhos und die Tarentiner bezogen wird, wobei die Lokrer an ihrem Bündnis mit den Römern festgehalten hätten, und bemerkenswert ist, weil sie uns das früheste oder doch eine der frühesten bekannt gewordenen Romabilder liefert. Die Gruppe der Bekrönung ist die herkömmliche, wie sie namentlich in den Bekrönungen von attischen Steinhelmen sich seit dem 5. Jahrhundert ausgebildet hat.

Abb. 1127. Tetradrachmon attischer Währung von Rhegion: Gewicht 17 g* (Paris; Laynes Choix pl. IV n. 13). Löwenmaske von vorn, dem Tygus



1127

der samischen Münzen entlehnt (vgl. Abb. 1063, 1064). Kehrseite: ein bärtige Figur mit nacktem Oberkörper, stehend, mit einem Stab in der Rechten, worin wohl ein sonst nicht außer bekannter Heros (πρωτοής) der Rhegier zu erkennen sein wird; rückläufig: PECINOS (πιδυμος).

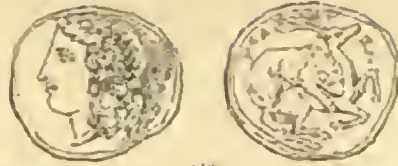
Abb. 1128. Didrachmon von Terina: Gewicht 7,72 g (Berliner Münzk., Friedländer u. Sallet S. 774). Weiblicher Kopf, ΤΕΡΙΝΑΙΩΝ. Kehrseite: Nike, auf



1128

einer viersitzigen Basis sitzend, hält auf der ausgestreckten Hand einen Vogel, eins der durchaus gemeinsamen Motive, wie sie die Münzen von Terina im letzten Drittel des 5. und ersten Drittel des 4. Jahrhunderts bei den stets wiederkehrenden Darstellungen der Nike in der mannigfaltigsten Weise vorkommen. Die Münze zeigt dieselbe stilistische Durchführung, wie die unter Abb. 1117–1118 beschriebenen Tarentiner Goldmünzen.

Abb. 1129. Didrachmon von Volla, Gew. 7,60 g* (Paris; Laynes Choix pl. III n. 15). Kopf der Athena in niedriger, lorbeerbekrönter Helm, der an der Seite



1129

mit einer Eule geziert ist. Kehrseite: ein Hirsch, rücklings von einem Löwen überfallen, YEΛΗΤΕΩΝ.

Stellen

Abb. 1130. Tetradrachmon von Syrakus, Gew. 17,53 g (Berliner Münzk., Friedländer u. Sallet S. 548). Kopf der Nike, mit Lorbeerkranz, in einem besonderen Reif; außen vier Delphine und ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ, wogegen die ältesten Reihungen der Stadt noch das Q statt K schreiben.

Vorgespant, von dem allerdings nur drei Pferde sich deutlich unterscheiden lassen, im Schritt fahrend, der Wagenlenker trägt langes Gewand, oben schwebt die Nike; im Abschmitt ein rennender Löwe. — Völlig der gleiche Typus wird übertragen auf das Dekadrachmon, das πεντηκοντάλιτρον (Gewicht 43,40 g durchschnittlich), in welchem die Silberprägung vorliegt, die Götter nach seinem Sieg bei Himera seiner Gemahlin Damarete zu Ehren begonnen hat, nachdem derselbe den Frieden mit Karthago hatte vermitteln helfen. Noch Böckh hatte geglaubt, die Angabe Diodors XI, 26: στεφανώσασα ὑπ' αὐτῶν (den Punikern) ἑκατόν τετράντοις χρυσίου, νομισμα ἕκαστα τὸ κληθέν ἄπ' ἐκείνης Δαμαρέτειον, τούτο δ' εἶχεν Ἀττικὰς δραχμὰς δέκα, ἐκλήθη δὲ παρὰ τοῖς Σικελώταις ἀπὸ τοῦ σταθμοῦ πεντηκοντάλιτρον auf eine Goldmünze beziehen zu müssen, aber Goldmünzen gibt es um jene Zeit in Syrakus überhaupt noch nicht, so daß sich Diodors Worte nur auf den aus dem Goldo erzielten Erlös beziehen können.

Abb. 1131. Tetradrachmon von Selinna, Gew. 17,26 g* (Paris; Laynes Choix pl. VI n. 12). Apollo auf dem von der Artemis gelenkten Wagen, begleitet, wie im Anfang der Illus., seine Post und Verheizen



1131

bringenden Heile aus, $\Sigma\epsilon\alpha\iota\omicron\upsilon\tau\iota\delta\epsilon$. Kehrseite: ein nackter Jüngling mit dem Hörnchen an der Stirn, als der Flügelt $\Sigma\epsilon\alpha\iota\omicron\varsigma$ bezeichnet, bringt die Opferspende an dem bekränzten Altar, der durch den Halm als solcher des Asklepios zu erkennen ist; die linke Hand hält den Wollwul, hinten steht als Anathem ein Stier, darüber das alte italische Wappen von Selinus, das Eppichblut ($\epsilon\sigma\chi\lambda\upsilon\sigma$). Die Darstellung knüpft an das bei Plinius (Lact VIII, 2 11. 70) erwähnte Ereignis an, daß Selinus durch die in seiner Nachbarschaft gelegenen Sümpfe von einer Pest bedrängt wurde, worauf der Philosoph Empedokles aus Akragas die beiden Flüsse der Stadt durch die Sümpfe geleitet und so die Gegend wieder von ihrer Plage befreit habe; wie hier der Flügelt Selinus ist, nämlich in der gleichen Opferhandlung auf andern Münzen auch der zweite Flügelt, Hypsas dargestellt.

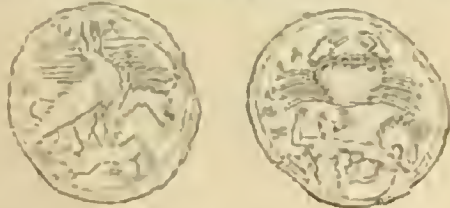
Abb. 1132. Tetradrachmon von Naxos; Gewicht 17,3 g (Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 571). Kopf des Dionysos, der hier bärtig erscheint, mit



1132

dem Epheukranz geschmückt, und noch nicht alle Altertümlichkeit abgelegt hat. Auf der Kehrseite ein hockender bärtiger Satyr, der sich mit der linken Hand aufstützt und den Inhalt seiner Trinkschale betrachtet, links an der Seite und unten wird der lange Rosaschweif sichtbar.

Abb. 1133. Tetradrachmon von Akragas, Gew. 17,38 g (Paris; Luyens Chols pl. VII n. 2). Zwei Adler, die einen Hasen ergreifen, $\Lambda\kappa\alpha$. Kehr-



seite: die Seekrabbe (die für die älteren Münzen der Stadt, allein als Prägebild gebraucht wird), und darunter die Skylla, mit fliegendem Haar, also in rascher Bewegung gefaßt; aufgesetzt ist sie durchaus entsprechend derjenigen auf den Münzen von Thurioi, auch der Gestus des erhobenen Arms der nämliche: diese Darstellung war also für die Skylla

um jene Zeit (l. h. in den letzten Decennien des 6. Jahrh.) bereits typisch geworden; $\Lambda\kappa\alpha\Gamma\alpha\upsilon\tau\iota\omicron\upsilon\tau\iota\omicron\varsigma$.

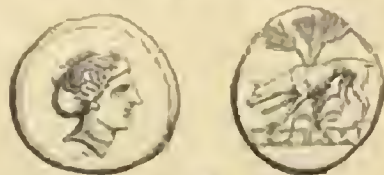
Abb. 1134. Dekadrachmon von Akragas, Gew. 42,87 g (Paris, Federzeichnung). Die beiden Adler auf dem Hasen, der vorn stehend reckt den Hals



1134

in die Höhe, an einem Bissen schlingend; unter dem daliegenden Tiere wird der Fels mit Grashalmen sichtbar, rechts als Beizeichen eine Heuschrecke. Kehrseite: Quadriga in lebhafter Bewegung, die Rosse stark nach vorn gekehrt, der Wagenlenker ist von dem fliegenden Gewand fast entbloßt, über den Rossen schwebt ein Adler, der eine Schlange in den Krallen hält, als Augurium zu fassen; unter dem Gespann die Krabbe. Die Form der Aufschrift ist abweichend von der sonstigen, $\Lambda\kappa\alpha\Gamma\alpha\upsilon\tau\iota\omicron\upsilon\tau\iota\omicron\varsigma$; hinter dem Kopf des Wagenlenkers A (fehlt auf der Abbildung). Die Prägung der Münze fällt nicht lange vor die Einnahme der Stadt durch die Punier im Jahre 406.

Abb. 1135. Didrachmon von Eryx; Gewicht 8,21 g (Imhof, Chols VIII, 265). Kopf der Aphrodite, deren Haar hinten mit einer Sphendone besetzt ist. Kehr-



1135

seite: ein Büschel Weizenähren, davor ein Hund auf der Fährte begriffen, $\epsilon\pi\upsilon\kappa\alpha\iota\tau\epsilon$. Die Prägung der Münzen griechischer Aufschrift reicht hier wie durchgängig im Westen Italiens nur bis gegen das Jahr 400, wo die Errichtung der karthagischen Provinz erfolgt.

Abb. 1136. Tetradrachmon von Gela; Gewicht 17,42 g (Imhof, Chols VIII, 266). Vorderhälfte eines Stiers mit bärtigem Menschenkopf, der Flügelt Gelas, $\Gamma\epsilon\lambda\alpha\varsigma$, der hier in der halblotterischen Gestalt des Acheloois (s. oben S. 2) gebildet wird. (Kehr.) Quadriga im Schritt, darüber schwebt die Nike.



1136

Abb. 1137. Goldmünze von Gela. Gewicht 2,91 g (Paris; Luyves Choix pl. VII n. 5). Reiter in phrygischer Mütze mit dem Speer. Kehr: Vorderhälfte des Plutsgotts ΠΕΛΛΑΣ; darüber Weizenkorn.



1137

Abb. 1138. Tetradrachmon von Katana; Gewicht 17,15 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Kopf des Apollo in Vorderansicht, mit breitem Lorbeerkranz geschmückt, an den Seiten Lorbeer



1138

Bogen, unter dem Hals die Beischrift ΑΡΟΛΑΩΝ; steht. Im Feld ΧΟΙΡΙΩΝ, der Name des Stempelschneiders. Kehr: Quadriga, die vor der Meta anlangt; Nike liegt mit einer Gullranda auf den Wagenlenker zu. Im Abschnitt ein langer Krebs. Gegen das Jahr 400 ist Katana in die Hände des Tyrannen Dionysios von Syrakus geraten, womit die Selbständigkeit der Katanker ein Ende nimmt. Die hier beschriebene Münze gehört in die letzten Jahre des 5. Jahrhunderts.

Mit den zuletzt beschriebenen sicilischen Münzen gleichzeitig entstanden sind die glänzenden Reiten von Syrakus, dessen Prägstätte nur eine um so intensivere Tätigkeit entfaltet hat, da die bis dahin unabhängigen sicilischen Stadtgemeinden teils von Dionysios unterworfen, teils in den Kriegen mit den Punikern ihren Untergang gefunden oder auch unter punische Herrschaft geraten waren. Ein besonderes Kunstgeschichtliches Interesse gewinnen die syrakusanischen Münzen dieser Zeit dadurch, daß weltweit die meisten derselben mit dem Namen der Stempelschneider versehen sind, die außerhalb Syrakus, soweit die Münzfakten nicht, wie dies mit einigen der sicilischen der Fall war, unter dem Einfluß von Syrakus stehen, und mit diesem wetteifern wollen, immer nur vereinzelt nachzuweisen sind.



1139

Abb. 1139. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17,16 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism.

II, 1). Frauenkopf, der auf der Stephane den Künstlernamen ΣΤΕΙΩΝ trägt und von vier Delphinen umgeben ist, ΣΥΡΑΚΩΙΩΝ, Kehrseite: Quadriga, darüber Nike; unten zwei Delphine.

Abb. 1140. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17,24 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Kopf der Arethusa, von den Delphinen umspielt, das Haar der Nympha ist hinten mit einer



1140

sternebesetzten Sphendime umschlungen, deren Band über der Stirn (ebenfalls in Stickerel oder in Goldblech aufgesetzt) einen auf Wellen schwimmenden Delphin zeigt: ΣΥΡΑΚΩΙΩΝ. Der Name des Künstlers Euainetos steht abgekürzt zu ΕΥΑΙ auf dem Bauch des einen Delphins, vollständig ΕΥΑΙΝΕΤΟ auf dem Tafelchen, welches auf der Kehrseite die Nike trägt. Die Quadriga ist in vollem Rennen; darunter zwei Delphine. Etwas jünger als dieses Tetradrachmon ist das vom gleichen Künstler herührende

Abb. 1141. Dekadrachmon von Syrakus; Gewicht 43,1* g (Paris; Luyves Choix pl. VIII n. 5). Kopf der Kora mit lockigem Haar, das mit einem Kranz



1141

von Getreideblättern geziert ist, von den Delphinen umgeben, der Künstlernamen groß im Felde ΕΥΑΙΝΕ. Kehrseite: die Quadriga, darüber die Nike. Im Abschnitt stehen auf einer Stufe Panzer, Reinschienen, Hahn und Schild, als Preisstücke ΑΓΑΑ für das Wagenrennen bezeichnet.

Abb. 1142. Tetradrachmon von Syrakus; Gew. 17,20 g (Berliner Münzk. v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Der Arethusekopf trägt ähnlichen Haarschmuck wie der von Abb. 1140; der Künstlername des Euklebia steht auf



1142

einer geöffneten Rolle im Feld ΕΥΧΑΙΔΑ. Der doppelte Contour des Kopfs und der ihn umgebenden Delphine links rührt davon her, daß während des Prägens, welches ein wiederholtes Aufschlagen des Hammer verlangte, der Schrägling etwas von der Stelle gerückt ist: ΕΥΡΑΚΟΕΙΩΝ. Kehrseite. Quadriga.

Abb. 1143. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17 g (Berl. Münzk., v. Sallets Zeitschr. f. Numism. n. a. O.). Athlenakopf in Vorderansicht mit reich ver-



1143

ziertem Helm, der Künstlernamen ΕΥΧΑΙΔΑ steht vorn auf dem Helm. Von den Delphinen, welche die Göttin umgeben, sind zwei ganz sichtbar, zwei kommen aus dem Lockenhaar hervor; ΕΥΡΑΚΟΕΙΩΝ. Kehrseite: das Viergespann von einer Frauengestalt, welche eine Fackel hält (also wohl Kora), gelenkt, über ihr Nike; unten eine Getreideähre.

Abb. 1144. Dekadrachmon von Syrakus; Gewicht 42,46 g (British Museum, v. Sallets Zeitschr. f. Numism. n. a. O.). Die Göttin trägt das Haar in einem Netz,



1144

dessen Band über der Stirne sichtbar wird, der Künstlernamen ΚΙΜΩΝ steht auf dem Delphin unter dem Kopfe; ΕΥΡΑΚΟΕΙΩΝ. Die Kehrseite mit der Quadriga und den Waffen ΑΘΛΑ ist dem Kehrseitentypus des Euametos (Abb. 1141) ähnlich behandelt.

Abb. 1145. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 10,50 g (British Museum, v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 1). Die Rosse der Quadriga in lebhafter Bewegung, oben die Nike; ΕΥΡΑΚΟΕΙΩΝ im Abschnitt; auf der Leiste, welche diesen von dem Bilde abgrenzt, steht der Künstlername ΚΙΜΩΝ; an der gleichen Stelle tragen ihn, wo er aber meist abgemünzt ist, bei dem hohen Relief die Dekadrachmon des Kimon.

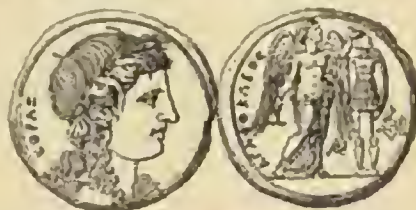


1145

(Vorderside: Kopf der Arethusa in Vorderansicht, ΑΡΕΘΟΥΣΑ).

Abb. 1141 (oben S. 134). Elektronmünze von Syrakus, Gewicht 6,89 g (British Museum), aus der Zeit der von Timoleon wiederhergestellten Demokratie (zu 345—317). Apollokopf mit lang herabwallendem Haar im Lorbeerkranz, hinten ein Bogen ΕΥΡΑΚΟΕΙΩΝ. Kehrseite: Artemiskopf; am Hals kommt der Köcher zum Vorschein, an der Seite der Bogen ΣΤΕΙΡΑ.

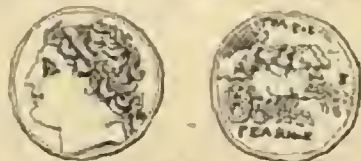
Abb. 1146. Tetradrachmon des Agathokles (317 bis 289). Gewicht 17,90 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet N. 629). Konkopf mit dem Ähren-



1146

kranz und lang herabwallendem Lockenhaar, ΚΟΡΑΕ. Kehrseite: Nike mit nacktem Oberkörper, mit dem Hammer in der Rechten, um auf ein nahezu fertiges Tropäon den Helmaufzunageln, ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ; Monogramm, und als Bekräftigung das Dreieck, in Sicilien vielfach gebraucht als Hinweis auf die dreieckige Gestalt der Insel. Die Münze gehört noch in die erste Hälfte von Agathokles' Regierung; diejenigen seiner späteren Zeit nehmen in ihrer Aufschrift das Beispiel der Diadochen nach, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ.

Abb. 1147. Achtlitrenstück des Königs Gelon; Gewicht 7,99 g* (Paris; Luyves Choix pl. XIII n. 12). In dem Porträtkopf mit der Binde liegt wahrschein-



1147

lich ein ideales Porträt des ersten Gelo (5. Jahrh.) vor, ebenso wie andre Münzen mit dem Namen des Hiero einen Porträtkopf tragen, in dem man abelien wohl nur den älteren Hiero sehen könnte. Die jüngere Tyrannis von Syrakus suchte in der langen und glücklichen Regierung Hieros II. (275—216) die Traditionen der alten großen Herrscher wieder aufzufrischen, auf die Hiero seine Abkunft zurückführt, Gelo, dessen Name ΕΛΛΑΝΟΣ ohne Titel auf der Kehrseite der Münze unter der Binde steht zusammen mit ΕΥΡΑΚΟΕΙΩΝ, ist vor seinem Vater noch gestorben.

Abb. 1148. Sechzehnlitrenstück der Königin Phidulitis, Gewicht 13,18 g (Paris; Luyves Choix pl. XIII n. 11). Weiblicher Porträtkopf mit

Bladem und reich gefalteten Schleiern; dahinter ein Stern. Kehrseite: Quadriga im Schritt von der Nike geführt, oben ein Stern (das Helmschilden wechselnd auf den verschiedenen Seiten), ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΦΙΛΙΣΤΙΔΟΣ.

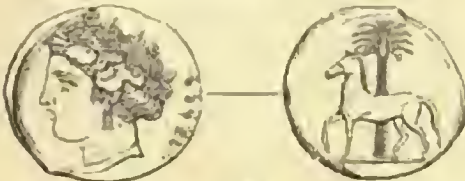


1148

Die nur durch ihre übrigen sehr zahlreichen Münzen und eine Inschrift im Theater von Syrakus bekannte Königin scheint die Gemahlin Hieron II. gewesen zu sein; das schon ausgeführte Porträt erinnert an gleichzeitige Münzen der ägyptischen Königin Arsinoë II., der Gemahlin des Philadelphos, aber trifft dieselben jedoch künstlerisch bei weitem, vielleicht sind diese Münzen erst nach dem Tode der Philistis geprägt, entsprechend denjenigen der Arsinoë.

Völlig unter dem Einfluß der syrakusanischen Münzen entstanden sind die von den Karthagern ausgegebenen, sowohl die aus ihren sicilischen Besitzungen, als diejenigen aus afrikanischen Prästatten.

Abb. 1149. Tetradrachmen attischer Währung; Gewicht 17,50 g maximal (Müller, Numism. de l'ancienne Afrique II, 74. Frauenkopf mit Ahnenkranz (De-



1149

mutter oder Königin). Die Umschrift: *Kart-chadashath* (Neustadt). Kehrseite: das Ross vor der Palme, das Wappen Karthagos. Entstanden um die Mitte des 4. Jahrhunderts.

Abb. 1150. Doppelstatar in Gold; Gewicht 22,63 g (Paris; Müller, Numism. de l'ancienne Afrique II, 86).



1150

Hemeterkopf. Kehrseite: Ross und Palme, mit der auf Karthago bezogenen Umschrift *ΠΥΡΝΩ*; wahr-
Denkmaler d. Mus. Altertums.

scheinlich in Afrika geprägt. Der Kultus der Demeter und Kora war in Karthago nach der Belagerung von Syrakus durch Himilko (396) eingeführt worden, und die angesehnensten dort ansässigen Hellenen mit den Priesterinnen bekleidet worden (Diodor. XIV, 77.

Kaiserzeit.

Waren in den vorigen Abteilungen griechische Münzen zusammenzustellen, die in der Zeit der politischen Selbständigkeit ihrer Staaten geprägt worden sind, so ist in folgenden eine kleine Zahl von Typen beschrieben, welche von griechischen Gemeinden während der Kaiserzeit ausgegeben worden sind. Selbständigen künstlerischen Wert verlieren die griechischen Münzen im letzten vorchristlichen Jahrhundert fast durchgängig, und Gleiches gilt für die der Kaiserzeit. Einen Ersatz dafür aber bieten uns durch die nun beginnende antiquarische Vorliebe für alte Sagen, die am Lokal haften, und wieder hervorgesucht werden, nicht selten auch dadurch, daß sie den Beweis liefern, wie altenthalten Kunstwerke an Ort und Stelle sich erhalten haben, und für die längst ihrer Freiheit beraubten und wirtschaftlich heruntergekommenen Gemeinden nun ein Gegenstand des Stozes geworden sind. Hierdurch ist uns eine recht beträchtliche Anzahl von Kunstwerken in Kopien bewahrt, denen auf Münzen aus den Zeiten der griechischen Unabhängigkeit sehr wenig an die Seite zu stellen ist; der Wert, mit dem die ältere Zeit ihre Kunstwerke schätzte, war ja ein anderer, so lange die Produktionskraft der griechischen Kunst noch ungebrochen war, und materielle Mittel vorhanden waren, um Neues zu schaffen. Der Zeus des Phidias in Olympia, der Hermes des Kalamis in Tanagra, die Aphrodite des Praxiteles in Knidos und so manches andre ist uns auf Münzen erhalten (u. die Artikel der einzelnen Künstler).

Abb. 1151. Kupfermünze von Delphi (Sammlung Imhoof; Zeitschr. f. Numism. I, 4). [ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΚΑΙΣΑΡ ΤΡΑΙΑΝΟΣ ΑΔΡΙΑΝΟΣ Brustbild des Hadrian mit Lorbeerkranz.] Kehrseite: ΔΕΛΦΟΝ. In einer Felsgrube sitzt Pan, neugierig nach rechts in die Höhe blickend, eine Darstellung, welche wohl nur auf die allen Besuchern Delphis als besondere Merkwürdigkeit gezeigte Korymbische Grotte zu beziehen ist mit ihrem viel gefeierten Pan- und Symphenkult (Paus. X, 32, 5). Zum Münzbild verwandt zu haben scheint man sich aber, als Kaiser Hadrian auf einer seiner griechischen Reisen nach Delphi gelangte.



1151

Abb. 1152. Kupfermünze von Delphi (ebd.). [ΘΕΑ ΦΑΥΣΤΕΙΝΑ Brustbild der älteren Faustina.] Kehrseite: ΔΕΛΦΟΝ, ein Tempel mit sechs Säulen.

das Buch ist mit einer Akroterienkrone, im Tympanon eine Andeutung der Giebelfiguren. In der Mitte zwischen den Säulen steht große das E, das in Holz ausgeführt als eine Stütze der sieben Weisen angesehen wurde (Plutarch de E Delphico 5, ἀναδελφὸν τῶν τραπεζιτῶν ὃ τῷ τε τάλει πέπτον ἐστὶ καὶ τοῦ ἀριθμοῦ τα πέντε ἦσαν). Darnach kann hier nur das allerdings sehr frei wiedergegebene delphische Heiligtum gemeint sein. Im Vordergrund sind drei Stufen.



1153

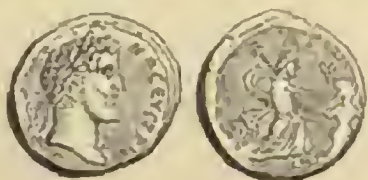
Abb. 1153. Kupfermünze von Korinth als (Colonia) Iulia Augusta Corinthiensis (Imhoof, Choix II, 50). Kopf des Antoninus Pius mit Lorbeerkrone,



1153

ANTONINVS AVG PIVS. Kehrseite: Loukothoe, in lebhafter Bewegung, das Obergewand hat ihr an der Seite herabgehungen, das κοῦρεῖννον seighartig aufgebliht von der Hüfte, zu ihren Füßen ein Seepferd; vielleicht, worauf Imhoof, Monnaies grecques 156 hinweist, die von Pausanias II, 2 § im Isthmischen Heiligtum beschriebene Gruppe: καὶ ἵππος ἐκασπίνος κῆρυξ τὸ μετὰ τὸ ὑπὲρνον ἴον τε καὶ Βελλεροφόντης καὶ ὁ ἵππος ὁ Πήγασος, wobei es sich offenbar um zwei einander gegenübergestellte Gruppen handelt.

Abb. 1154. Kupfermünze von Argos (Imhoof, Choix II, 66). Kopf des Antoninus Pius mit Lorbeer-



1154

krone, ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ ΕΥΕΒΗC. Kehrseite: ΑΡΓΕΙΩΝ, Poseidon, der die Anymone verfolgt, eine Sage, welche an die Quellen von Lerna unweit Argos verlegt wurde (Pausanias II, 37).

Abb. 1155. Kupfermünze von Abydos (Annuaire de la soc. de numism. III p. LV). [Brustbild des Severus AV KAI A CΕΠΤΙΜΙΟC CΕΟΥΗΡΟC ΠΕΡΤΙΝΑΞ.] Kehrseite: ΕΠΙ ΑΡΧΙΕΡΕΩC ΦΛΑΓΙΩΝ ΒΑ ΠΡΟΚΛΟΥ ΑΒΥΔΗΝΩΝ, Leander, der von Sestos aus über den Hellespont nach Abydos geschwommen ist, auf den Wellen vor dem Turme, auf dem Hero mit einer Lampe in der Hand ansieht, auf andern Exemplaren ist links

in der Höhe ein liegender Hero beigesetzt, der auf den Schwimmer seinen Fieß abschießt. Die gleiche Sage wird ebenso, Leander in den Wellen, Hero auf dem Turme auch auf Münzen von Sestos in der Kaiserzeit dargestellt.

Abb. 1156. Kupfermünze von Apamea in Phrygien (Berliner Münzk. Friedländer und Sallet S. 885).

[Brustbild des Philippus Arabus mit dem Mantel über dem Hals, ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΚΑΙCΑΡ ΙΟΥΛΙΟC ΦΙΛΙΠΠΟC ΑΥΤΟΥCΤΟC.] Kehrseite: ΕΠΙ ΜΑΡΚΩ ΑΥΓΗΛΙΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Β (τὸ δεύτερον) ΑΡΧΙΕΡΕΩC ΑΠΑΜΕΩΝ. Die Arche, wie der Noah (ΝΩΕ) mit seinem Weibe hervorgeht: oben auf der in die Höhe gehobenen Decke des Kastens sitzt eine Tanbe, eine andre kommt mit dem Ölblatt herabgeklagen; im Vordergrund sind Noah und sein Weib aus Land getreten, im Gebete mit erhobener Rechten für ihre Rettung dankend. Die Libri Sibyllini I, 262 nennen den über Apamea sich erhebenden Berg Ararat, wo bei dem Aufhören der Sintflut die Arche zurückgeblieben sei. Jedenfalls ergibt der auf Münzen dieser Stadt mehrfach wiederholte Münztypus, daß unter Severus, Macrinus und Philippus die alttestamentliche Überlieferung in Apamea lokalisiert wird, zunächst vielleicht nur unter Anknüpfung an den Bergnamen ΚισιόC.

Abb. 1157. Kupfermünze von Abonoteichos in Paphlagonien (Tarsis). ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΚΑΙCΑΡ ΑΝΤΩΝΙΟC ΑΥΓΗΛΙΟC ΔΥΗΡΟC. Brustbild des Kaisers im Palda-



1157

mentum mit Lorbeerkrone. Kehrseite: ΙΩΝΔΟΠΟΛΕΙΤΩΝ. Die Schlange mit dem Menschenkopf, ΓΑΥΚΩΝ, wahrscheinlich das unter Antoninus Pius dort errichtete Schlangenorakel, womit der von Luchian vorgetragene Pseudomantis Alexander von Abonoteichos, seiner

Vaterstadt aus, seine Zeitgenossen bis nach Rom in Erinnerung setzen, und das in kurzer Zeit mit den alten Orakelstätten von Klaros, Branchidä und Mallos erfolgreich konkurrieren konnte. Lucian hat in seinem Alexander = Pseudomantis einen in allem Wesentlichen getreuen Bericht von diesem Orakel gegeben, wie er denn auch von den Münzen mit dem Bilde des Glykon Kenntnis hat ($\gamma\omicron\mu\omicron\alpha\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \nu\omicron\nu\varsigma\ \lambda\omicron\gamma\epsilon\iota\ \epsilon\tau\epsilon\chi\alpha\pi\alpha\tau\mu\epsilon\omega\nu\ \tau\eta\ \mu\epsilon\nu\ \Gamma\acute{\alpha}\lambda\kappa\omega\nu\varsigma$ — $\chi\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$, c. 55). Das bis dahin bedeutungslose Abonoteichos wurde zu einer durch Fremdenverkehr blühenden Stadt, und vermutlich als Vorn, des M. Aurelius M. augustus, des parthischen Feldzugs halber nach Asien kam, gelang es Alexander durchzusetzen, daß seine Vaterstadt — die älteren Glykonmünzen hatten noch ABONOTEICHITON — nun mit dem stolzen Namen Ionopolis besetzt wurde, der ihr als $\text{I}\nu\epsilon\pi\omicron\lambda\iota\varsigma$ Ida zur Gegenwart geltehen ist; sie war damit den allen makedonischen Kolonien wie Sinope und Samos (das damalige Amastria) als ebenbürtig an die Seite gestellt. Daß Lucian und seine in Amastria wohnenden epikurischen Freunde einerseits, die Anhänger der Christengemeinden in den pontischen Städten andererseits ($\text{οἱ ἄλλοι οὗ τοῦ Χριστιανισμοῦ}$, c. 28) wider den Orakelschwund eiferten, hatte wenig Wirkung. Lucians Meinung, mit Alexanders Tod sei das Unwesen in Abonoteichos zu Ende, hat sich nicht erfüllt. Inschriften, die in Transilvanien zum Vorschein gekommen sind (Corp. Inscr. Lat. II, 1 N. 1021 1022), zeigen, daß der Glykonkultus bis dahin vorge drungen ist, und im nördlichen Makedonien (ephem. eplgr. II, 231) wird neben dem Schlungenmann auch eine Drachena, außerdem aber noch Alexander selbst verehrt. Daß der Glykonkultus keine ephe merische Erscheinung geblieben ist, geht schon daraus hervor, daß Glykon noch unter Trebonianus Gallus als Münztypus von Ionopolis nachweisbar ist (im Cabinet national zu Paris, Chaboudlet in *Revue M. Ant. 5* 51).

B. Römische.

Der Gegensatz griechischer und italischer Kultur gibt sich in der verschiedenartigen Entwicklung des Münzwesens scharf zu erkennen. Während der griechische Handel dem Beispiel der orientalischen Völker folgend, das Edelmetall des Goldes und Silbers als Wertmesser gebrauchte, bildet in Italien außerhalb der hellenischen Kolonien und außerhalb Etruriens, dessen Gold- und Silbermünzen schon in recht frühe Zeit hinaufreichen, das Kupfer den Wertmesser. An die Stelle der mit Stempeln versehenen Kupferbarren tritt, ohne daß dieselben darum sofort dem Verkehr entzogen worden wären, aber erst in verhältnismäßig später Zeit, das gegossene Schwergeld (*aes grave*). Erwähnt werden Bestimmungen in Geldeswert bereits in den Zwölftafelgesetzen. Was uns erhalten ist an

römischen Schwergeld, reicht jedoch auch in seinen ältesten Stücken, wie eine Vergleichung mit den Münzen der griechischen Kolonien in Unteritalien und Sicilien lehrt, nicht über die Zeit des Timoleon hinauf, gehört mithin im wesentlichen der Zeit Alexanders d. Gr. und der Diadochen an, es zeigt im Münzbild von Altertümlichkeit keine Spur mehr, erscheint oft plump und dorn, aber die Technik ist durchweg eine gute. In der zur Herstellung des Schwergeldes erforderlichen größeren Metallmasse liegt es begründet, daß man die Goldstücke nicht prägte, sondern goß. Dem römischen Münzbesitzer bleibt hiervon ihr Titel *triens* erst ganz am Ende der Republik (*quattuorciens*) *aere argenteo auro flando ferendo*; AAAFF.

Das Ganzstück der alten römischen Kupferprägung bildet der As, der römischen Libra (Pfund) an Gewicht gleich, weshalb er auch der Libral-As heißt. Bemerkt zu werden verdient allerdings, daß das Gewicht der erhaltenen Stücke nirgends das für die römische Libra angenommene Normalgewicht von 12 Unzen = 327,45 g erreicht, wenn auch die Teilstücke vereinzelt besser ausgebracht sind, als die As-Stücke. Eine Genauigkeit im Gewicht, wie sie bei den Goldmünzen zu finden ist, wird man hier übrigens auch nie angestrebt haben, außerdem aber ist auch durch Abnutzung im Verkehr und mehr noch durch Oxydierung in dem Erdboden vielfach eine Schmälerung des Gewichtes eingetreten. Das Ganzstück und seine Teilstücke wurden nicht nur durch besondere Typen, sondern zugleich auch durch Wertbezeichnungen kenntlich gemacht, wobei der As und seine Einteilung in 12 Unzen den Ausgangspunkt bilden. Bezeichnet wird demnach der As mit I die Halbe, Semis, mit S , das Drittel, Triens, mit IIII das Viertel, Quadrans, mit IIIIII das Sechstel, Sextans, mit IIIIIIII das Zwölftel, die Uncla, mit $\text{IIIIIIIIIIIIIIIIII}$. Als Maximalgewichte ergeben sich für den As 304 g, für den Semis 151,25 g, für den Triens 110,43 g, für den Quadrans 73,48 g, für den Sextans 50,50 g, für die Uncla 27,32 g.

Abb. 1158. Libral-As; Gewicht 289,97 g (Samml. Blacas; Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine* traduite par le Duc de Blacas pl. V). Das ständige Münzbild für den As ist der altrömische bärtige Doppelkopf des Janus (*genus Janum primum*), wogegen die Rückseite die auf dem älteren Kupfergeld bei allen Nominalen wiederkehrende *Prora* trägt, die damit eigentlich das Stadtwappen wird. Für die Form des Schiffs gilt, daß dasselbe durchgängig in der erst im Verlauf des 4. Jahrhunderts aufgekommenen Weise gebildet ist, die oben eingezeichneten Ring mit vorn ausgezogener Stevenverlängerung (Graser) zeigt. Ober der *Prora* als Wertzeichen

Abb. 1159. Semis; Gew. 140,74 g (Samml. Blacas, Mommsen *Blacas* pl. VI n. 1). Kopf des Jupiter links-

hin, mit Lorbeer bekränzt (*pinus Jovis summa*), darunter S. Rückseite die Prora, über der das Wertzeichen wiederholt ist.

Abb. 1160. Triens; Gew. 81,84 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas pl. VI n. 2). Kopf der Minerva mit niedrigem Helm rechtsin. Rückseite die Prora mit

Blacas pl. VII n. 2). Frauenkopf im Helm linksin, entweder Minerva oder Roma, dahinter. Rückseite die Prora mit dem Wertzeichen.

Gleichzeitig mit dem im Vorigen beschriebenen schweren As, der im Jahre 258 auf den Triental-As reduziert worden ist, und diese Reduktion noch überlauernd verläuft die Ausgabe des ersten Silber-



Abb. 1161. Quadrans; Gewicht 67,70 g (Paris; Mommsen-Blacas pl. VI n. 2). Kopf des unbärtigen Hercules linksin, mit dem Löwentell geschmückt, dahinter ... Rückseite die Prora mit ...

Abb. 1162. Sextans; Gew. 20,50 g (Paris; Mommsen-Blacas pl. VII n. 1). Kopf des Mercur linksin, mit dem geflügelten Petasos ... Rückseite die Prora, darunter das Wertzeichen wiederholt.

Abb. 1163. Uncia; Gew. 25,53 g (Paris; Mommsen-

goldes, welches den Namen des römischen Staats trägt, und für die im Jahre 338 erworbenen Gebiete Campaniens geprägt war. Dasselbe bildet wie in der Währung, so auch in der oft ganz vorzüglichen künstlerischen Ausführung die Fortsetzung der Münzen, welche von den bis dahin unabhängigen und wesentlich unter griechischem Einfluß stehenden campanischen Stadtgemeinden ausgegeben worden waren.



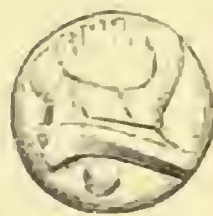
1160 (Zu Seite 901.)



1161 (Zu Seite 904.)



1162 (Zu Seite 904.)



1163 (Zu Seite 904.)

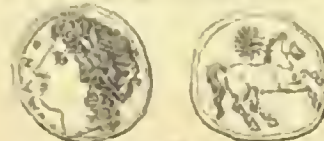
Abb. 1160, 1161. Didrachmon; Gew. 7,063 g* (Cohen, *Monnaies de la république rom.* pl. XLIV, 18). Herakleskopf mit der Rinde geschmückt, am Hals kommt das



1164

hingezogene Löwenfell zum Vorschein, darüber klein die Keule. Kehrseite: die Wölfin mit den Zwillingen, eine der ältesten Darstellungen der römischen Lokalsage, ROMANO

Abb. 1165. Didrachmon; Gewicht 6,83 g* (Paris, *L'antiquaire* pl. II p. 3). Apollonkopf mit langem Haar, das mit dem Lorbeerkrantz geziert ist, ROMANO



1165

Kehrseite: ein frel springendes Ross, darüber ein Stern. Die hier in Campanien von Rom ausgeübte Prägung ist durchaus analog der von Karthago im Bereich seiner sicilischen Kolonien eröffneten; s. oben S. 961; in beiden Fällen mußte sich die Fremdherr-

schaft dazu bequemen, griechisches Münzwesen anzunehmen.

Mit dem Jahre 268 beginnt die zweite Periode des römischen Münzwesens, die Reduktion des älteren *Libral-Aesses* auf den *Triental-Ae* und die Aufnahme der Silberprägung in Rom selbst.

Abb. 1166. Reduzierter, sogenannter *Triental-Ae*, Gew. 47,75 g (Mommesen-Blacas XXII, 7). Die Typen sind im wesentlichen die alten geblieben, der Junus-



1166

kopf jetzt mit dem Lorbeerkranz ausgestattet und mit dem Wertzeichen I; die *Prota* detaillierter ausgeführt als auf den alten Stücken, neben dem I erscheint als Bezeichnung ein Kranz, unten die Beschriftung *ROMA*; die Herstellung aber geschieht nicht mehr durch Guss, sondern durch Prägung.

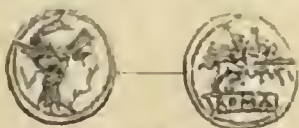
Abb. 1167. *Denar*; Gewicht durchschnittlich 4 g und mehr, bei den schwersten Stücken bis 4,90 g (Mommesen-Blacas XXII, 2). Kopf der Göttin *Roma* mit dem Flügelhelm, dem ein Kreis als *Crista* dient,



1167

das Haar wallt lang hoch über dem Helm, den Hals schmückt ein Perlenhalsband. Hinter dem Kopf das Wertzeichen X. Rückseite: die beiden *Blockuren* zu Ross, mit den Spitzhüten, über denen die Sterne schweben, die *Spacia* zum Angriff gerückt, in der Darstellung, wie sie im Kampfe am *Regillus-Seu* helfend dem römischen Heere erschienen sein sollten; im Abschnitt mündet *ROMA*.

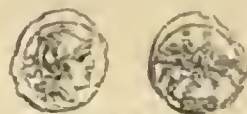
Abb. 1168. *Quinar*, Gew. 2,03 g (Samml. Blacas; Mommesen-Blacas XXII, 3). Kopf der *Roma* ähnlich



1168

wie auf dem *Denar*, als Wertzeichen V. Kehrseite wie auf dem *Denar*.

Abb. 1169. *Sestertius*; Gewicht 0,919 g (Samml. Blacas; Mommesen-Blacas XXII, 4). Gleiche Typen, als Wertzeichen IIS.



1169

Eine vorzugsweise für den Umlauf in den Provinzen bestimmte Silbermünze bildet der nach der antiken Überlieferung (Plinius N. H. XXXIII, 3, 46) aus *Illyrien*, aller Wahrscheinlichkeit nach aber der campanischen Prägung entnommene *Victoriatus*, der ursprünglich wohl als Dreiviertel des *Denars* ausgegeben worden ist, später aber nur noch dem *Quinar* gleichsteht. Mit dem Falle von *Capua* im Jahre 211 wird die Prägung von dort nach Rom übertragen worden sein.

Abb. 1170. Doppelstück des *Victoriatus*; Gew. 6,37 g (Samml. Heise, Mommesen-Blacas XXIII, 1).



1170

Jupiterkopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: *Viktoria*, die auf ein Tropfen den Kranz hängt, darunter *ROMA*.

Abb. 1171. *Victoriatus* aus der römischen Münzstätte in *Kroton*; Gewicht 3,49 g (Samml. Blacas;

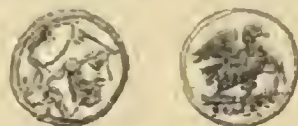


1171

Mommesen-Blacas XXIII, 9). Jupiterkopf. Kehrseite: die *Viktoria*, daneben *CPOT*; im Abschnitt *ROMA*.

Während des *Hannibalschen* Kriegs ist die erste Goldprägung des römischen Staats zur Ausgabe gelangt, Münzen in durchaus griechischem Stil und Fabrik während des Kriegs in Unteritalien geprägt. Ihr Gepräge ist ein clubförmiges, nur sind die verschiedenen Nominale durch besondere Wertzeichen kenntlich gemacht.

Abb. 1172-1173-1174 (Paris, *Luynes* Choix pl. 1



1172

n. 17, pl. II n. 1-2). *Mars*kopf bärtig und mit dem Helm geschmückt. Kehrseite: die römische *Adler*

auf dem Fulmin sitzend, ROMA. Beim Großstück wechselnde Beizeichen (hier der Anker), zur Bezeichnung der Serien. Die Gewichte betragen:



1172

1171

3 Scrupel = $\frac{1}{4}$ der römischen Libra = $\frac{1}{2}$ 60 Sesterzen (3,36 g),

2 Scrupel = $\frac{1}{2}$ der Libra = XXXX 40 Sesterzen,

1 Scrupel = $\frac{1}{4}$ der Libra = XX 20 Sesterzen.

Abb. 1175. Uncia-A, nach der um 217 eingetretenen Reduktion, der später eine nochmalige

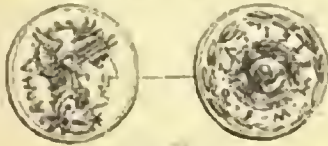


1175

auf die Hälfte folgt; Gew. 31,91 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXIV, 4). Januskopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: PRONA, ROMA mit dem Beinamen M·TITINUS.

Die dritte und letzte Periode des Münzwesens der republikanischen Zeit umfasst die Denare des 2. und 1. Jahrhunderts mit den Aufschriften der Münzmeister.

Abb. 1176. Denar des M. Metellus, Gew. 3,90 g (Paris; Mommsen-Blacas XXVII, 11). Kopf der Roma, vor dem Hals der Göttin das Wertzeichen \times . Kehr-

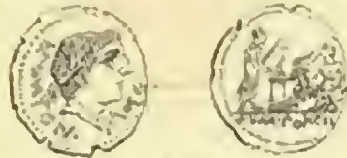


1176

seite: der makedonische Schild wie auf den makedonischen Tetradrachmen Abb. 1102 u. 1104, in der Mitte der Helmschmuck, M·METELLVS·Q·F, das Ganze vom Lorbeerkranz umgeben, eine Anspielung auf die Siege der Meteller in Sicilien 250 und in Makedonien 148; geprägt ist der Denar zwischen 131—114 v. Chr.

Abb. 1177. Denar des L. Pomponius Molo, Gew. 3,88 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXIX, 11).

Apollokopf mit Lorbeerkranz, L. POMPONIVS·MOLO. Kehrseite: Numa Pompilius mit Diadem und Lituus vor einem brennenden Altar, zu dem ein Bock herbeigeführt wird; darunter NVMA POMPIL, als Hinweis



1177

auf die Familientradition der Pomponier, welche sich von Pompo dem Sohn des Numa herleitet. Geprägt zwischen 101—84 v. Chr.

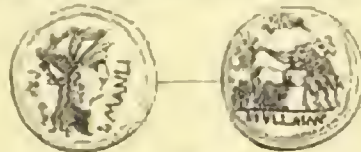
Abb. 1178. Denar der Italiker aus dem Bundesgenossenkrieg (91—88) im Durchschnittsgewicht dem der römischen Denare durchaus entsprechend (Paris,



1178

Laynes Chols pl. I n. 7). Frankenkopf mit dem Ephenkranz (Libera?), anderwärts ein dem Kopf der Roma bis ins Einzelne nachgebildeter Frauenkopf mit dem Flügelhelm und der Beischrift ITALIA. Kehrseite: der italische Stier, welcher die römische Wolfa niederwirft, mit oskischer Beischrift *g. paup;* *l. paup;*, der Feldherr der Italiker.

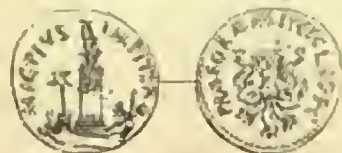
Abb. 1179. Denar des Sulla; Gewicht 3,75 g (Paris; Mommsen-Blacas XXXI, 2). Kopf der Roma, L·MANVSVS PRO QVINTVS, Jupiter den Lorbeerzweig



1179

in der Hand auf dem von einer Quadriga gezogenen Wagen, Viktoria schwebt mit dem Kranze auf Ruhen, L·SVLLA IMPERATOR. Geprägt zwischen 88—81 während des mithridatischen Kriegs, vermutlich in Griechenland; dadurch erklärt es sich, daß derselbe Typus auch in Gold (Gew. 10,60 g) vorkommt.

Abb. 1180. Denar des Sextus Pompeius; Gew.

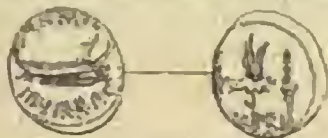


1180

3,53 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXXII, 14). Der Leuchtturm von Messina, bekron mit der Septim

statue, davor liegt ein Kriegsschiff, worauf vorn ein römischer Adler, hinten ein Dreizack angebracht ist: MAGNUS PIVS IMPERATOR ITERUM. Kelnselbe die Skylla in zwei Fluchschwänze auslaufend, vorn mit drei Hundehibern, hint mit dem erhöhten Steuerruder zum Segelge ane; PRAEFECTVS ORAE MARITIMAE ET CLASSEI SENATUS CONSULTO. Der Typus bezieht sich auf den Seesieg, welchen Sextus Pompeius im Jahre 48 in der Straße von Messina davontung in der ihm vom Senat zum Kampf wider die Triumvirn übertragenen Flotte; der Siegespreis war für Pompeius Stellen geworden.

Abb. 1181. Legionsmünze des Triumvir M. Antonius; Gewicht 3,60 g (Paris; Mommsen-Blacas XXXIII, 2). Kriegsschiff nach links fahrend; ANTONIVS AVGV



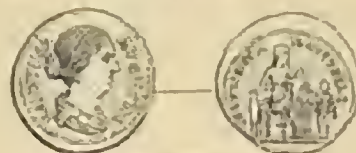
1181

IVIR REI PVBlicae Constitvndae. Kelnselbe Legionsmünze mit zwei Kohortenzahlen, LEGIO PRIMA. Erwähnung des Antonius war es, während des Bürgerkrieges im Namen der Legionen Denare auszugeben, um den Truppen damit zu schmeicheln.

Charakteristisch für die römische Denkweise ist die Vorliebe für historische Reminiscenzen in den Kelnselbentypen des Sillargebils, wobei bald auf die Abstammung der Gens hingewiesen wird, wie bei Denaren Cnnaus der plus Aeneas (s. oben S. 31 Abb. 33), bei denen der Pompeius und Calpurnius der Noma, bald auf bestimmte Ereignisse, wie bei M. Aemilius Scaurus die Unterwerfung des Nabatierkönigs Aretas, bei den Metellern die Beziehung auf den Metellus Macedonensis. In der Darstellung zeigt sich, obwohl nur vereinzelt, so bei der Skylla des Sextus Pompeius, bei dem gleichfalls in Vorderansicht gestellten Aufgang des Sol des A. Manlius (Mommsen-Blacas XXVII, 13; Cohen, Mémoires de la république rom. LXXV, bei der geflügelten Aurora, welche das Gespann des Sol heraufführt (s. Plautin, Cohen n. a. O. XXXIII), eine allerdings bloße für das Flächbild dieser Münzen ungleiche Anlehnung an Vorbilder aus der Malerei.

In der künstlerischen Ausführung der Münzen tritt ein erheblicher Fortschritt am Ende der Republik ein, einseits weil viele Münzen dieser Zeit während der Bürgerkriege in den Griechentädten der kleinasiatischen Küste geprägt sind, anderseits aber hat die Begründung der Monarchie offenbar viel dazu beigetragen, griechische Künstler nach Rom zu ziehen. Der Aeneas des Augustus (Abb. 178 oben S. 227) ist griechische Arbeit, mag er nun in Rom oder, wie man angenommen hat, in Kleinasien entstanden sein.

Für den Verlauf, welchen die Prägekunst während der Kaiserzeit genommen hat, muß auf die oben deren Artikel (der einzelnen Kaiser) verwiesen werden. Den hervorragenden Leistungen in der augustischen Zeit folgt eine zweite Blüte unter Hadrian und seinen nächsten Nachfolgern (Goldmünze der jüngeren Faustina, vgl. oben S. 246; Abb. 1182, nach Cohen VI pl. V, dieselbe ist in besonderem Grade den Bronze-



1182

münzen zu gute gekommen, welche in den Porträtköpfen treffliche Arbeiten anzuweisen haben, wogegen die Kelnselbentypen zwar die Frische der älteren griechischen Künstler nicht mehr erreichen, den Leistungen der Neuzeit aber noch immer als musterzünftige Vorbilder vorgehalten werden können.

Litteratur. Joseph Eckhel, Doctrina numorum veterum, Vindobonae 1792–95, 8 Bde.; dazu Ardenha, Vindobonae 1836. — T. E. Monnet, Description des médailles antiques grecques et romaines, Paris 1806 bis 1819, 7 Bde.; Supplément, Paris 1819–37, 9 Bde. — Felschlaender und A. v. Sallet, Das Königl. Münzkabinett, Berlin 1872, 2 Aufl. ab 1877. — B. V. Head, Synopsis of the contents of the British Museum Department of coins and medals. A Guide to the coins of the ancients, ed. II London 1881. — W. M. Leake, Numismata hellenica, London 1844; Supplement Ib. 1859. — A catalogue of the greek coins in the British Museum, London (bearbeitet von R. S. Poole, B. V. Head, P. Gardner), seit 1872 in Erscheinung. — F. Imhoof-Blumer, Monnaies grecques, Paris, Leipzig 1883; dazu Choix de monnaies grecques de F. Imhoof-Blumer, Ib. 1870, ed. II Ib. 1883. — H. Cohen, Description générale des monnaies de la république romaine communément appelées médailles consulaires, Paris 1857. — Baron d'Ailly, Recherches sur la monnaie romaine depuis son origine jusqu'à la mort d'Auguste, Lyon 1864, 1 Teile. — H. Cohen, Description filatologique des monnaies frappées sous l'empire romain communément appelées médailles impériales, Paris 1859–68, 7 Bde.; dusselbe, 2. édition (continué par Fournier) Ib. 1880 II. — W. Froehner, Les médaillons de l'empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Pricus Attale, Paris 1878. — A. Rosek, Numismatische Untersuchungen über Gewichte, Münzlafes und Mafes des Altertums in ihrem Zusammenhang, Berlin 1838. — Th. Mommsen, Geschichte des römischen Münzwesens, Berlin 1860, und Histoire de la monnaie romaine par Th. Mommsen, traduite de l'allemand par le duc de Blacas, Paris 1865–75, 4 Bde. —

F. Hultsch, Griechische und römische Metrologie, Berlin 1891, 2. Bearb. 1882. — J. Brundis, Das Münz-, Maß- und Gewichtswesen in Vorderasien bis auf Alexander d. Gr., Berlin 1868. [W.]

Mütze = Kopfbedeckungen.

Musen. Daß die Musen (buchstäblich: die Sinnen- den-), die Töchter des Zeus, welche schon Homer zur Eingebung des Gesanges anruft, ursprünglich die Nymphen begeisternder Quellen waren (wie auch meist angenommen wird), scheint durch Hauptorte ihrer Verehrung, namentlich auf dem quellenreichen Helikon an der Agnippe und der Hippokrene, fest zu stehen. Die rauschenden Quellen in stillen Hainen und Wiesenthälern, sowie auf den sommigen Hohen Pierien, haben von selbst zu stiller Sammlung und Dichtung ein, und der Gesang und Tanz, womit die Jugend unter Anleitung der Sänger die Nymphen zu feiern pflegte, wurde ihrer eignen Anregung verdankt, schien das Wesen und Walten der göttlichen Jungfrauen selbst zu verkörpern. Und so dachte man sie ganz natürlich, wie sie im Chorreden singend und tanzend selber den Palast des Vaters Zeus im lieblichen Klange erfüllen und die Festlust mehren, wie sie zunächst die Mächt und die Thaten der Götter feiern, dann aber auch die sterblichen Helden preisen und zuletzt sogar dem Laichmanne weise Lehren einprägen durch den Mund ihres Priesters Hesiodos, der am Helikon seine Schafe hütet (Hes. Theog. 22 ff.). Aus der Natur des ordnungsmäßigen Chor- tanzes ergibt sich, daß ihr Verein nicht wie bei Chariten und Horen auf die Dreizahl beschränkt blieb, sondern bald (schon bei Homer u. 60) zur Neunzahl sich erhob (drei Reihen zu je drei Mädchen) und fixierte, und daß ihre Namen meist in adjektivischer Form die Lust und den Reiz des Gesanges und Tanzes ausdrücken: Kleio (die Preisende, Rühmende), Euterpe (die Ergötzende), Thalia (die Blühende, Fröhliche), Melpomene (die Singende), Terpsichore (die am Reigen sich Ergötzende), Erato (die Liebliche, Anmutige), Polyhymnia (die Sangreiche), Urania (die Himmlische), endlich Kalliope (die Schön- ständige), welche zuletzt und ausdrücklich als die Führerin des ganzen Chors genannt wird und ge- wissermaßen als Vorsängerin, Dirigentin zu betrach- tet ist. So bald nun Apollon, insbesondere in Delphi, seine lurchthore Natur als Bogenschütz mit dem hebeltsvollen Wesen des Propheten vertauscht hatte und als Sänger im langen Talare erschien, wurden auf priesterlichen Anlaß die singenden Musen ihm zugeführt, unter seinem Schutz gehalten und all- mählich so eng mit ihm verknüpft, daß nach Hesiods Lehre (Theog. 91) alle Dichter und Sänger als (geistige) Söhne Apollons und der Musen anzusehen sind.

Bei der Betrachtung der Kinstelardstellungen ist nun durchaus festzuhalten, gegenüber der auf spät- römischen Ausklauern beruhenden modernen Tra-

dition, daß die ganze ältere Kunst noch nichts von einer zufünftigen Verteilung der Attribute und Tätigkeiten unter die einzelnen Musen weiß. Auf älteren Vasenbildern haben sie alle dieselbe Bekle- dung und sorglos verteilte Attribute, namentlich musikalische Instrumente, Harfen und Flöten, aber auch den Thyrsos, dann Schriftrollen oder Kästchen für dieselben oder endlich Kränze und Blumenge- weide. Ihre Gestalten sind die anmutiger Frauen, oftmals nicht sehr unterschieden von Sterblichen (Schwankend ist die Auffassung z. B. oben S. 11 Abb. 18 in dem Adonistafel.) Sitzend oder stehend bilden sie lebendige Gruppen, zu denen oft Apollon oder mythisch berühmte Sänger, wie Ichnos oder Musaios, hinzugefügt werden, ohne daß jedochmal die Neunzahl erreicht wird. (Denn es ist die ge- wöhnliche Art der griechischen Kunst, bei größeren Zahlvorstellungen nur durch einzelne Mitglieder an das Ganze zu erinnern.) Nicht selten ist der musi- sche Dreiverein: Saitenspiel, Flöten und Gesang (letz- terer durch eine Notenrolle angedeutet, bezeichnend bei den Musen wie bei den Saitenisten (s. Art.) die Ge- samtheit der musikalischen Tätigkeit. Man findet aber daneben so ziemlich alle andern Zahlen ver- treten und auch die Namen vielfach ungewungen variiert (z. B. Τρηοιχόρη, Κοροική, Μελούσα, Μελ- λωσα; vgl. Jahn, Annal. 1852 p. 204; Gerhard, Trink- schalen u. Gefäße S. 31; Michaelis, Thamyra u. Sappho S. 12. Eine charaktervolle Zeichnung auf der Vase Mon. Inst. V, 37. Auf einer sehr schönen Münchener Vase (N. 805, abgeb. Arch. Ztg. 1890 Taf. 139) sind drei Musen mit Saitenspiel beschäftigt (abgeb. unter Saiteninstrumente), zwei blasen die Doppelflöte, eine singt mit der Notenrolle, drei halten Schmuckkästchen (oder Kästchen mit Schriftrollen). Die Hesiodische Zahl und Benennung erscheint aber auch schon auf der altertümlichen Françoisvase abgeb. unter Thetis), wo die Musen ganz gleich gebildet sind und klarbar steife Bekleidung tragen, ohne alle Attribute bis auf Kalliope, welche den Zug führend allein in der Vorderreihung gemittelt ist und eine länd- liche Hirtenflöte von 2 Rohren an den Mund hält. — Ziemlich oft sind auf Vasenbildern mit dem Wett- streit des Marsyas mehrere Musen zugegen als Rich- terinnen oder nur zuhörend. Vor dem stehenden Musaios, der eine Lyra hält, spielt Terpsichore sitzend auf einer großen Kithar, und hinter ihr steht Mele- losos mit zwei Flöten und einem schönen Vasenbilde (Mon. Inst. V, 37).

Statuarische und Reliefdarstellungen aus älterer Zeit sind nicht erhalten, obwohl von namhaften Künstlern, wie Agodulos, Kanachos, Aristokles, Musen- statuen mit Lyra, Barbiton, Syrinx und von Kephal- solotos eine Gruppe von drei und eine andre von neun Musen in dem hellkonischen Heiligtume an- geführt werden (Paus. 9, 30, 1). Außerdem erwähnen

wir nur die den Apollon nebst Artemis und Leto umgebende Gruppe der neun Musen im Giebelstiele des delphischen Tempels (Paus. 10, 19, 3; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 247 f.).

Die Einfachheit der Komposition und die Gleichartigkeit aller neun Schwestern, welche wir auch in diesen Werken voraussetzen dürfen, erleidet eine bedeutende Umwandlung in den Bildungen der jüngeren Epoche, als deren Wendepunkt wir die Zeit Alexanders annehmen dürfen. Der Beginn einer eigentlich wissenschaftlichen Forschung seit Aristoteles und die damit bald eintretende Scheidung der einzelnen wissenschaftlichen und künstlerischen Fächer, innerlich angebaut durch die ästhetisch-kritische Reflexion, äußerlich gefördert durch Gründung großer Bibliotheken, führte allmählich auch zu einer unterschiedenen Charakteristik der Vertreterinnen einzelner Kunstzweige und Wissenschaften. Jeder Muse wird jetzt ein besonderes Fach zugewiesen, für welches man ein stehendes Attribut anwendet. Mehrere Denkmäler beweisen allerdings, indem sie Zwischenstufen darstellen, daß der Übergang zu jener gewissermaßen fachwissenschaftlichen Charakteristik, wie wir sie auf römischen Sarkophagen finden, einem längeren Zeitraum erforderte und daß die einzelnen bedeutenderen Künstler abhingen und tasteten. So z. B. auf einem Altarrelief (abgebildet und erörtert von Treutlenburg, Berl. Winckelmannsprogramm 1876) ist der Chor der neun Schwestern sehr hübsch in drei Gruppen von je drei Figuren nach den drei Dichtungsarten der Lyrik, Epik und Dramatik erfüllt, so daß die Muse mit dem Globus fehlt und zwischen Tragödie und Komödie noch kein Unterschied besteht. Auf dem Relief des Archelaos mit der Apotheose Homers (s. oben Abb. 118 S. 112) finden wir zunächst dem Apollon Polyhymnia in der für sie typischen Stellung, den Arm eingehüllt in das weite Gewand und aufgestützt, die Hand unter dem Kinn gelegt in tiefen Sinnen, den Blick gespannt auf den Gott gerichtet. Die übrigen Schwestern sind paarweise gruppiert, zunächst Urania mit Terpichore, die Sternkundige mit der ernsteren, tiefalmigen Chorlyrik, dann in der Oberreihe links Kalliope mit der Schreiftafel das Epos lebhafte deklamierend und neben ihr Kleio mit der Rolle, nimmeh die Muse der Geschichtsschreibung. Erato mit der kleinen Leier und Euterpe mit zwei Flöten haben beide den Blick zum Himmel gerichtet, sie vertreten das Liebeslied und die frohliche Lyrik; endlich ausgelassen herabtanzen Thalia und im Gegensatz majestätisch dastehend und ernst zum Zeus aufblickend Melpomene; jene also schon als Komödie, diese als Tragödie gedacht, aber noch nicht durch Masken oder sonst etwas gekennzeichnet.

Aus Ambrakia, der Residenz des Königs Pyrrhos, brachte der Consul Fulvius Nobilior im Jahre 189 v. Chr. unter der reichen Beute auch Statuen der

neun Musen mit nach Rom, die im Tempel des Herakles Musarum aufgestellt wurden und uns aus Münzen der *gens Pomponia* bekannt sind (Cohen méd. cons. 34, 4—15; Oberg, Musarum typi numis expressi Berl. 1873). Hier findet sich schon die tragische Maske nebst Keule für die Tragödie, die komische Maske nebst Hirtenstab für die Komödie, der Globus nebst Stab für die Astronomie. (Die Einführung der Sternkunde unter die Musen ist wahrscheinlich der alten Lehre des Pythagoras von der Harmonie der himmlischen Sphären zu verdanken.) Auch in der Säulenhalle der Octavia stand von der Hand des rhodischen Künstlers Phalliskos Apollon nebst Artemis und Leto umgeben von den neun Musen (Plin. 36, 34). Mehrere erhaltene Statuenreihen vergegenwärtigen uns die nun erfolgte Umwandlung, durch welche immer mehr an die Stelle von Tanz und Gesang eine zünftige Gelehrsamkeit gesetzt wird, die zuletzt neben andern Schreibgerät auch das Tentafel nicht entbehren kann. Am vollständigsten und hervorragendsten ist zunächst die in der Villa des Caelius zu Tivoli angeordnete, im Museumsaal des Vatican aufgestellte Reihe von sieben sitzenden Musen, dann die in Hofensso befindliche, gleichfalls sitzend; ferner neun Musen in Stockholm, stehend gebildet (Abbildungen bei Clarie pl. 497—538); endlich acht herculanensische Wandgemälde (es fehlt Euterpe), jetzt im Louvre befindlich, die mit Namen versehen sind (s. oben Wieseler II, 734—741). Die Betrachtung dieser und zahlreicher anderer Musenbildwerke zeigt übrigens, daß in der Bildung und Ausstattung der einzelnen Figuren dem Willen der Künstler keine enge Grenze gezogen war, und daß nur wenige Typen (und wahrscheinlich sind diese die am frühesten erfundenen) eine kanonische Geltung erlangt haben.

Zu den letzteren gehört und nimmt den ersten Rang hinsichtlich der Erfindung ein Melpomene, welche als die Muse der Tragödie charakterisiert wird und in einer Reihe von Skulpturen vorliegt. Sie zeigt sich entweder aufrecht dastehend (so in einer Kolossalstatue im Louvre) oder in der eigentümlichen Stellung mit aufgestütztem Fuße, welche in mehreren übereinstimmenden Statuen erhalten ist. Wir geben die in vatikanischen Museen befindliche, Abb. 1183, nach Photographie. Der Künstler hat eine wahrhaft erhabene Erscheinung geschaffen, die von den andern zierlichen Musengestalten sonderbar absteht. Melpomene ist in das tragische Theaterkostüm gekleidet, ein langer faltenreicher Chiton mit Überschlag und Ärmeln fällt bis auf die Füße herab (ποδήρης, *podēris*), welche mit Lederschuhen (*calceus*) bedeckt sind. Den Mantel hat sie über die linke Schulter geworfen und hält das andre Ende um den rechten Arm geschlungen. Der breite, hochstehende Gürtel (νεοχλαίρην) erhebt noch ihre Gestalt, welche durch

den hoch auf einen Felsblock gestellten linken Fuß einen männlichen Eindruck hervorbringt. Der Oberkörper ist dabei gerade emporgerichtet und der linke Arm, welcher das Schwert hält, liegt nur lose auf dem Knie. In der gesenkten Rechten trägt sie die tragische Maske. Das Gesicht hat ernste, fast strenge Züge, die edle Stirn wird von einer reichen Lockenfülle umrahmt, in welche dionysisches Weinlaub eingeflochten ist. So schildert sie Ovid, Amor. III, 1, 11:



1183 Melpomene. (Zu Senofon.)

vent et ingens violenta Tragedia passu fronte comae torva; pulla vacabat humi (d. h. schleppte nach). Variationen sind: anstatt des Schwertes führt sie die Keule oder einen kurzen Dolch; oder sie hat die Maske wie einen Visierhelm über den Kopf gelegt und das Kinn in die Hand gestützt; oder sie hat selbst das Herakles Löwenhaut über den Kopf gezogen. Das Aufsetzen des Fußes bedeutet nach K. Lange »Kraft und Majestät«, nach Gerhant »Ruhe nach tragischer Aufregung«; nach Wieseler ist die Muse ein Nachdenken versunken und voll erhabener Würde. Dem Unterzeichneten scheint die etwas unweibliche Geprächtheit der Stellung auf heroische Männlichkeit

und Erhabenheit der Sprache, sowie die Gewalttätigkeit des Ausdrucks auf den Felsen auf die steile Gedankenhöhe der Tragödie gedeutet werden zu müssen.

Einen feinen Gegensatz zu Melpomene bildet die zartere Gestalt der Thalia, welche die komische



1184 Thalia.

Dichtung repräsentiert. Wir geben in Abb. 1184, das vaticanische Exemplar (nach Photographie). Ähnlich, doch leichter und zierlicher bekleidet als jene sitzt sie träumerisch auf ihrem Felsen neben der komischen Maske, in der linken Hand das bacchische Tamburin (*tyrnabov*) aufstützend, in der rechten den Hirtenstab (*pedum*) führend. Ihr schmales, anmutiges Antlitz umkränzt ein Epheugewinde. Oft erscheint sie in derselben lebhafterer Erregung, selbst halb nackt (auf Gemmen). Der Krummstab, welcher die »ländliche Muse« bezeichnet, kommt auch bei Schauspielern auf Gemälden vor.

Unter den übrigen Typen ist nur noch einer von besonders reizvoller Kränzung: Polyhymnia hat



1143 Polyhymnia. (Zu Seite 972.)

den faltenreichen Mantel strafft um den rechten Arm gezogen und pflegt auch in dieser Gewandhaltung den Ellenbogen auf den Felsen oder ein Postament zu stützen, so schon in der Apotheose oben Abb. 118 und auf einer Maryasvase (Arch. Ztg. 1869 Taf. 18), wo überhaupt schon plastische Originale von Nymphen und Musen nachgeahmt sind. Das schönste Exemplar dieser Art ist in Berlin, hier Abb. 1185 (nach Photographie). — Zu bemerken ist, daß auch die Mutter der Musen, Mnemosyne (d. h. die Erinnerung), welche zusammen mit den Töchtern vorkommt (z. B. Paus. I, 2, 4; VIII, 6, 2), in ähnlicher Stellung abgebildet zu werden pflegt mit verhöflichen Händen steht sie ruhig sitzend da. So eine mit Inschrift bezeichnete Statue am Eingang in die Rotunde des Vaticanus (Millin, G. M. 21, 62, vgl. Braun, Ruinen Rom S. 508).

Die Zahl der römischen Sarkophage mit dem Musenchor, welche Dichtern oder Gelehrten als Ruhstätte dienten, ist nicht gering; Aufzählungen Annal. 1861 p. 122 Not. Zuweilen ist die Bildnisfigur des Verstorbenen in der Mitte angebracht, daneben Apollo oder Athena oder beide. Die Komposition ist meist unbedeutend; nur auf den älteren besseren Exemplaren sieht man einigermaßen lebendige Gruppen gebildet und anstatt gehäufter Attribute mehr variierte Stellungen, auch durch Lorbeerbäume den hellenischen Stamm angedeutet; so z. B. Annal. 1871 tav. DE. Auf einem Townley'schen Sarkophage (abgeb. Millin, G. M. 26, 44) aus verhältnismäßig guter Zeit sind die Mädchen paarweise in schönverzierte Stühlen sitzend gruppiert; einerseits Kalliope und Klio, als die beredtesten, gegenüber Polyhymnia und Urania als die schweigsamsten; weiter der Mitte zu gereiht sich das Drama mit dem Saitenspiel, nämlich Terpsichore ist zu Melpomene, Erato zu Thalia gestellt; in der Mittelnische steht Euterpe, die auch als Vorsteherin der Totenklage gilt, Orf. Fast. VI, 659 (nach Gerhard). Als Musterbeispiel der Gleichförmigkeit hallerestarteter Typen pflegt man gemeinlich einen früher im Capitol, jetzt im Louvre befindlichen Sarkophag zu bezeichnen (abgeb. Clarac pl. 205, 45), der die Besonderheit aufweist, daß außer den neun Schwestern, welche die Vorderseite einnehmen, auf den Seitenflächen nochmals rechts der sitzende Homer in Unterredung mit der vor ihm stehenden und ein Buch durchsehenden Kalliope, links ebenso Sokrates mit Erato gruppiert erscheint. Wir geben statt dessen den noch nicht publizierten und nur wenig ergänzten Musensarkophag der Münchener Glyptothek (N. 185, nach Photographie (Abb. 1186, mit der Beschreibung Bruns. Vor einem den Hintergrund bildenden Vorhange stehen, rechts vom Beschauer beginnend Apollo vom Gesange ausruhend, indem er die Rechte auf das Haupt legt und die Linke auf die Leier stützt, die auf einem Pfeiler steht; neben ihm ein Geist



1186. Musensarkophag.

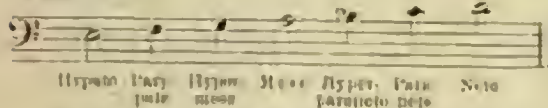
Polyhymnia ohne Attribut ganz in ihren Mantel gehüllt, Urania mit einem Stabe auf die Himmelkugel in ihrer Linken deutend, Melpomene mit der tragischen Maske und der Korymbos, Erato mit der großen Leier, Euterpe mit zwei langen Flöten, Minerva auf ihrem Speer gehend, zu ihren Füßen die Erbe, Thalia mit der komischen Maske und einem Hirtenstabe, neben ihr auf niedrigem Pfeiler noch eine zweite Muske, Terpsichore mit der auf einem Pfeiler gestellten Schildkrötenleier, Kalliope mit dem Tafelchen und Kithar, auf einem Pfeiler gehend, mit der Schriftrolle. Sämtliche Museen sind auf der Stirn mit den Federn der Sirenen geschmückt. Über den letzteren Umstand vgl. Art. «Sirenen» mit Abbildung. — Selbstverständliche sind sogar an dem Sarkophago eines frühverstorbenen gelehrten Jünglings die Figuren der Museen in männliche Gestalten mit den gewöhnlichen Attributen umgewandelt (s. Abbild. Millin; G. M. 24, 76).

Musik.

a. Die Systeme

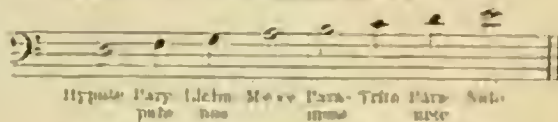
Der Ausdruck maßlos für das kleinste Ganze, zu welchem sich eine Anzahl von Buchstaben verbindet, scheinen die Grunmmusiker von den Musikern entlehnt zu haben. Diese bezeichneten nämlich mit demselben Ausdruck das kleinste System von Tönen, das man auf der Lyra buchstäblich mit einem Griff umspannen konnte (Nikom. Harm. p. 17). Es war das ein Komplex von vier Tönen und führte gewöhnlich den Namen Tetrachord. Waren in ihm die drei Intervalle so geordnet, daß das kleinste dem tiefsten Ton zunächst lag, so hieß das Tetrachord epi dorisch (e f g a), lag jenes Intervall in der Mitte, so hieß das Tetrachord phrygisch (d e f g), lag es aber oben, so war das Tetrachord lydisch (c d e f).

Die siebenstimmige Lyra enthielt in ihrer Grundstimmung zwei dorische Tetrachorde, welche so mit einander verbunden waren, daß der Haupt- und Grundton des Ganzen in der Mitte lag und beiden Tetrachorden gemeinschaftlich angehörte. Nicht mit Rücksicht auf die Tonhöhe, die wohl etwas höher sein mochte, sondern mit Rücksicht auf einfache oder abgehaltene Töne setzen wir die älteste diatonische Stimmung der Lyra folgendermaßen an (Nikom. p. 23):



Schon Terpandros erweiterte die Stimmung noch oben bis zum hohen e, wobei nicht ganz festgestellt, ob er die drei obersten Saiten f, d' e stimmte (Nik. p. 25), oder ob nach jener Weise, die dem Pythagoras Philolaos zugeschrieben wird, auch er bereits zu stimmen pflegte: a c d' e' (Nikom. p. 17. Erich und Gruber, Hallische Encyclop. Sect. II Bd. 36 S. 313).

Das Verdienst, die Oktave vervollständigt zu haben, schreiben die ehmals dem Pythagoras von Samos oder seinem Landsmann Lykaon zu, andere dem Simonides von Keos (Eurykl. ebenda S. 316). Dem System der verbundenen Tetrachorde (συνεχόμενα) stand nun das jüngere der getrennten Tetrachorde (διατεταγμένα) gegenüber mit folgenden Tönen:

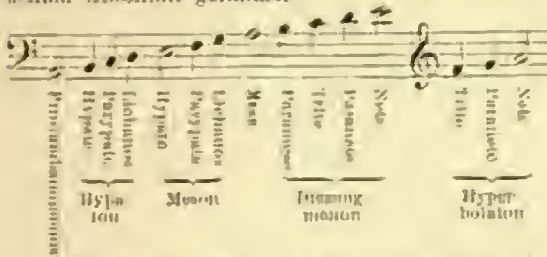


Teils der Name Hyperhypate für die neunste Saite, teils die Einrichtung der Instrumentaltönen beweist uns, daß der Fortschritt sich demnach den tiefen Tönen zuwandte. Wenn nun Ions sein Instrument abzusuchen konnte: »In zehn Stufen enthält die, elfstimmige Lyra, dreimal die harmonische Konsonanz« — so scheint es, daß bei ihm zu den beiden Tetrachorden der *abou e—o* und der *diaterypion h—c'* bereits das der *h—ra* gefügt worden war. *H e d (e)*, die Namen der Saiten waren hier dieselben wie in dem mittleren Tetrachord *edtr* oder *oberste*, *napindtr* oder *nächstoberste* und *lyxvd* oder *Zwelffingersaiten*, der alte Name *Hyperborea* war bereits außer Gebrauch. Da übrigens ein System von elf Saiten in Griechenland den Namen des »kleineren vollkommenen« führte (Eukl. Harm. p. 17), liegt die Frage nahe, ob Ions Versu nicht vielmehr dieses System im Auge hatten, das sich mit Benutzung des Symmetrischen-Tetrachords von *f* bis *d'* erstreckte. Das ist aber darum nicht ganz wahr scheinlich, weil dieses tiefe *f* allein unter allen Tönen im Griechischen eine männliche Namensform hat. Während nämlich alle übrigen adjektivisch geformten Namen weibliche Geschlecht haben und offenbar *xopdi* ergänzen lassen, ist der höchste Ton allein mit der Maskulinform *Prooklaupavonevos* benannt, gehörte also bei seinem Auftreten jedenfalls keinem Saiteninstrument an. Sollte aber jemand zu der skeptischen Frage sich veranlaßt sehen, ob es wohl denkbar sei, daß man zur Zeit Ions lieber ein hohes *e'* aufgespannt habe als ein tiefes *f*, die unentbehrliche Oktave des Grundtons *a*, so antworte ich: die harmonischen Bedürfnisse der Griechen waren von dem unseren gewaltig verschieden, und nach Plutarch Mus. c. 19 hatten sie zu Begleitung ihrer Gesänge die Note *diaterypion* allerdings tiefer als den *Prooklaupavonevos*.

Die wachsende Vorliebe der Musiker für lydische Harmonik hat, wie ich glaube, den Timotheos von Milet veranlaßt, seiner Zither eine Hohef-Saite zu geben (Censorinus fr. 12; Hall. Encycl. 8. 319, viel leicht ist auch der Ausdruck *καταψαλιδίζειν* bei Plutarch, Mus. 37 hierher zu beziehen), und mit dieser Saite, die für Umstellung des Systems in

andere, nicht dorische Grundharmoniken eine vorzügliche Wichtigkeit erlangt zu haben scheint, beginnen die Gesangsnoten ihr Alphabet.

Nachdem endlich zu den genannten dreizehn Saiten oben noch ein hoher g' und a' gelügt war, hatte das sogenannte „größere vollkommene System“ seinen Abschluss gefunden.



Diese Doppeloktave, die vermutlich schon dem Aristoxenos bekannt war, bildete die Grundlage für das Tonsystem des Altertums, und wo Ptolemäos die *dyapente kata harmonian* (Benennung nach der natürlich gegebenen Lage, stets ohne Nennung einer speziellen Tonart) anwendet, da hat er dieses Grundsystem im Auge. Über die Benennung *kata harmonian* oder *harmoneia* berichten wir unten bei Gelegenheit der Transpositionsskalen. Es wurde nämlich mit der Zeit das vollkommene System ganz wie unsere heutige Dur- oder Moll-Tonleiter auf eine Menge anderer Tonstufen, namentlich auf höhere, transponiert, so daß der Gesamtumfang der Töne etwas über drei Oktaven betrug. Derselbe reichte, wenn wir a als Grundstufe festhalten, von E bis $f^{c'} = f''$, nach Alypius aber, dessen Grundstufe b , dessen Normaloktave f bis f' geworden ist, von F bis g'' .

b. Die *gēni* oder Klanggeschlechter

Unsere heutige diatonische Tonleiter ist nicht etwa so sicher in den natürlichen Verhältnissen der Töne begründet, daß die Menschen dieselbe auf den ersten Griff sofort hätten finden müssen. Unter den physikalischen Aliquotentönen kommt die dritte Oktave unserer diatonischen Skala am nächsten, sie enthält aber nur die Töne

c	d	e	f	g	a	b	c
8	9	10	11	12	13	14	15

Es fehlen ihr also die Töne f und a ; dafür bietet sie drei unechte Töne, mit denen wir nicht viel anzufangen wissen. Die siebenstufige Skala kam erst zustande, als man sich sagte, das zwischen g und hoch c bestehende Verhältnis der Quarte ($12:16$) lasse sich auch auf die untere Hälfte der Oktave übertragen: $c:f = 8:10\frac{1}{2}$, und als man ferner bemerktgehabt, daß die Terz dieses nun dagesetzten Tonars die passendste Ausfüllung der zwischen g und k bestehenden Lücke ergäbe.

Manche Völker, wie Chinesen, Gaken u. u. begnügen sich mit Tonleitern von fünf Stufen. In Griechenland scheinen phrygische Flötenspieler etwas Ähnliches einzuführen im Stillsitzen zu haben. Wenigstens berichtet Aristoxenos (bei Plutarch, Mus. c. 11) von einer Art enharmonischer Melodieführung des Olympos, welche auf die Lylianos gänzlich verzichtete und von dem Tetrachord der Mesa nur die drei Töne e , f und a verwandte. Später erst habe man, so lautet die Nachricht in etwas rätselhafter Weise weiter, für phrygische und lydische Gesänge den Halbton e , f in zwei Vierteltöne zerlegt.

Die Griechen aber kannten von alters her auf ihrer Lyra sieben Töne, die sie sich in Übereinstimmung mit den Chaldäern an sieben Planeten-Göttern verteilt dachten; so war denn bei ihnen von jeder ein jedes Quartenintervall ($e-a$ so gut wie $a-d$) durch zwei Zwischentöne geteilt. Indes nur die äußeren Grenzen der Quarte hatten eine bestimmt meßbare Tonhöhe, für sie stand das Verhältnis 8:4 unerschütterlich fest. Das Diezogenonssystem ließ für die vier Töne e , a , k , e' eine sicher bestimmte und in Zahlen berechenbare Höhe zu, denn man konnte auch das Verhältnis der Quinte $2:3$. Die beiden Zwischentöne aber, mit welchen jedesmal das Tetrachord anzufüllen war, ließen sich keineswegs so genau fixieren und wurden demnach sehr verschieden gestimmt. Der Gesang war ja ohnehin nur eine Art gesteigerter Deklamation. Wie im gregorianischen Altargesang noch jetzt jede Melodie einen vorherrschenden Ton hat, welchen der Vortrag am häufigsten berührt (die sogenannte *dominante*), so dürfen wir nach Aristoteles, Probl. 19, 20 annehmen, daß im Altertum die Stimme des Vortragenden am längsten auf der Mesa verweilte, daß sie sich selten über dieselbe erhebe und sich zum Schlusse in Intervallen, deren Maß größtenteils in das Halbesen des Sängers gestellt war, auf die Hypate herabsenkte. (Vgl. Arist. Probl. 19, 4 und 23 und dazu Helmholz, Tonempfindungen Abschn. 13.) Wir würden von dieser unbestimmten Intonation wahr scheinlich wenig oder nichts wissen, wenn nicht die Kitharoden oder Auleten, welche eine solche Melodie auf ihren Instrumente mitspielten, vielleicht sogar in Noten aufschreiben wollten, auf genaue Fixierung der bildlichen Tonhöhen jener Zwischenstufen bedacht gewesen wären. Ihnen haben wir vermutlich die Aufstellung der drei Klanggeschlechter zu danken, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen.

Die Art, auf welche die Saiten in den einzelnen Geschlechtern gestimmt waren, zeigt folgendes Schema, in welchem wir das um einen Vierteltön erniedrigte f mit δ (dieses) bezeichnen.

Diatonisch	c	f	g	a
Chromatisch	c	f	$g\sharp$	a
Enharmonisch	c	δ	$g\sharp$	a

Denken wir uns die Parypate (f) als abwärts führenden Leittönen in rechtlichem Vortrag gebraucht, so ist nichts natürlicher, als daß dieser Ton sich dem Tone e , in den er sich endlich auflösen soll, schon vorher unmerklich nähert. Ähnliches müssen wir für die Lichanos (g) annehmen; wenn die Rektion auf e anhielt und dem Schlusse auf e zutrieb, konnte auch dieser Ton vom Zuge der Melodie mitgerissen und erniedrigt werden.

Aristoxenos nimmt (p. 24 und 50 Melb.) auch noch Chroai oder Schattierungen neben den Geschlechtern an, hebt aber ausdrücklich hervor, daß auch damit keineswegs alle denkbaren Fälle erschöpft seien; denn die Parypate könne auf jedem Punkte zwischen f und b ihre Stelle finden, und ebenso könne auf jedem Punkte zwischen g und ges die Lichanos eingesetzt werden. Der Name aber — und, fügen wir hinzu, mit geringer Einschränkung auch die Note — blieben trotz all dieser Verschiedenheiten dieselben, weshalb auch wir am besten thun, jede Lichanos als g , ges oder $geses$, nicht als fs anzusetzen. Auch für die Parypate sollten wir eigentlich immer f oder fes sagen, wenn nur nicht letzterer Name eine zu starke Erniedrigung andeutete.

Die Angaben des Aristoxenos finden durch die abweichenden Angaben von Schriftstellern entgegen gesetzter Richtung eine indirekte Bestätigung. Denn (nam Archytas, Eratosthenes, Didymos und Ptolemaios) sich in allen möglichem Rechnungen und Kombinationen erschöpfen, um der Parypate und Lichanos ihre Stelle so gut und genau als nur immer möglich zu bestimmen, zeigen auch sie, daß in dieser Beziehung wirklich alles möglich war. Nachdem nun aus den Verhältnissen der Quarte, der Quinte und aus dem Verhältnisse ihrer Differenz des Ganztönen (b f) das Gesetz abstrahiert, am besten seien für musikalische Verhältnisse die λόγος εἰσρόποιαι wie

$\frac{n}{n-1}$ geeignet, probierte man alle Kombinationen durch, nach welchen sich zu Ausfüllung der Quarte etwa Verhältnisse des Ganztönen benützen lassen, wie $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{3}$ oder Aesetze des Halbtons zu $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{13}$, $\frac{1}{14}$. Wir dürfen wohl betonen, daß Ptolemaios (Harm. 1, 16 und 2, 16) sehr genau einzelne chromatische oder dem Chroma sich nähernde Stimmungsarten angibt, welche zu seiner Zeit auf den Saiteninstrumenten üblich waren. Die Zithervirtuosen bedienten sich demnach gar mannigfaltiger Kombinationen verschiedener gestimmter Feinrechen; auch die Lyralen, unter denen wir uns das Volk werden denken dürfen, so weit es damals noch zu schlagen und zu spielen verstand, stimmten ihre Parypate (f) immer sehr tief; nach der einen Stimmungsart, welche ein wie welche nannten (καλαρά), bekam

auch die Lichanos eine so tiefe Stimmung, daß sie zwischen g und ges in der Mitte stand (f ges = 11 12). Die Lyralen stimmten nämlich entweder nach der sogenannten stereotypen Art (τά στερεά):

e f g a b c d e
oder nach der weichen Art

e f ges a b c d e

Über die praktische Verwendung dieser merkwürdigen Geschlechter und Schattierungen können übrigens unsere Quellen äußerst spärlich. Namentlich für das enharmonische Geschlecht mit seinen Vierteltönen ist außer Plutarch Mus. 11 nur noch die Angabe des Dionys zu erwähnen (de compos. verb. 19), wonach im Dithyrambi chromatisches und enharmonisches Geschlecht zur Anwendung gekommen sei. Aristoxenos (p. 19) erklärt letzteres für spät aufgekommen, selten angewendet und sehr schwierig. Dagegen soll das chromatische Geschlecht von jeher auf der Zither üblich gewesen sein (Plutarch 20 u. 11), namentlich soll Lysander, um nicht eingender Kitharist aus Sikyon, gerne chromatisch gespielt haben (Ath. 14, 42). Auf der tragischen Bühne hat Agathon dieses Klanggeschlecht angewendet, wenn wir Plutarch in den Problemen der Symposia 3, 1 glauben schenken. Aristoxenos freilich wollte, wie uns derselbe Plutarch mitteilt (Mus. 20), von einem solchen Gebrauch der Tragödie nichts wissen.

Bei den Neugriechen heisst sich der zweite Kirchenton chromatischer Intervalle, nämlich eines sehr tiefen e und eines sehr hohen fa (oder eines tiefen a und hohen b).

Über Gene und Chroai vgl. Fr. Bellenmann, Anonymus S. 55; Westphal, Metrik I S. 412, dass Musik des griech. Altertums (1883) S. 36. 45. 242 ff.

c. Tonarten

Die Ausdrücke διαπύρι σπαραγυρί sind nicht etwa bloße Bezeichnung der Tonhöhe, wie bei uns C oder Dur, sondern bezeichnen ganz verschiedene organisierte Oktaven, wie bei uns die Dur- oder Molltonart. Solcher Oktavstimmungen gibt es nach Euklid's Harmonik p. 15 sieben. Der Verfasser dieses Lehrbuchs weist sie alle zu einem einzigen ἀσάτην ἀσάτηλον folgendermaßen:

1. Mixolydisch reicht von Hypate Hypaton zur Parameze . . . $H-h$,
2. Lydisch von Parypate Hypaton zur Triton Diezeugmenon . . . $e-e'$,
3. Phrygisch von Lichanos Hypate zur Parameze Diezeugmenon . . . $d-d'$,
4. Dorisch von Hypate Meson zur Triton Diezeugmenon . . . $e-e'$,
5. Hypolydisch von Parypate Meson zur Triton Hyperbolaton . . . $f-f$,

6. Hypophrygisch von Ionianon Meson zur Paranele Hypodorian $g - g'$
 7. Hypodorisch von der Mes zur Note Hypodorian $u - u'$

Über die letztgenannte Tonart erfahren wir an derselben Stelle noch, daß Moses εἰδος auch κοινὸν, das gewöhnliche hieß (jedemfalls weil das unveränderliche System selbst aus zwei solchen Oktaven bestand), dieselbe Gattung hieß auch die lokrische und — wie Heraklides Pontikos bei Athenaeus 14, 19 meldet — auch die äolische. Viel zu wenig Sichereres wissen wir über die Ionische Tonart: doch pflegt man dieselbe allgemein mit der hypophrygischen Oktave (N. 6) zu identifizieren, da diese doch in Gebrauch gewesen sein muß, aber nie ausdrücklich erwähnt wird.

Man darf aber nicht annehmen, daß die Phryger stets einen Ton höher sangen als die Lyder, und die Dorier etwa wiederum einen Ton, die Äoler gar vier Töne höher: die mixolydische Tonart, welche auf diese Weise zur tiefsten wurde, soll im Gegenteil nach Plato besonders hoch geklungen haben. Es müssen sich vielmehr im Altertum so gut wie heute einige die nicht auf Virtuosenkünsten berechneten, sondern für das Volk bestimmten Lieder aller Tonarten in einer allen Sängern erreichbaren Tonlage bewegt haben, und wenn man auf der Lyra begleitete, mußte man sich in die Schranken der acht oder gar nur sieben Saiten des Instruments fügen. Wir nehmen darum an, daß der oben angeführte Ansatz nur beispielsweise die sieben Oktaven gerade in dieser Lage aufführt, wie sie bei der Grundstimmung eines vollkommenen Systems am leichtesten ins Auge springen und abstrahieren und dieselben auf eine achtsaitige Lyra von $c - c'$, ein Verfahren, das später in der Betrachtung der Transpositionsskalen seine Rechtfertigung finden wird.

- | | |
|----------------|--|
| 1. Mixolydisch | $cis\ fa\ gis\ ais\ h\ cis'\ dis'\ eis'$ |
| 2. Hypodorisch | $c\ fa\ gis\ ais\ h\ cis'\ dis'\ c'$ |
| 3. Lydisch | $c\ fa\ gis\ a\ h\ cis'\ dis'\ c' 2\sharp$ |
| 4. Hypophryg. | $c\ fa\ gis\ a\ h\ cis'\ d'$ |
| 5. Phrygisch | $c\ fa\ g\ a\ h\ cis'\ d' 2\sharp$ |
| 6. Hypodorisch | $c\ fa\ g\ a\ h\ c' d' c'$ |
| 7. Dorisch | $c\ f\ g\ a\ h\ c' d' c'$ |

Es brauchte also der Lyraspieler nur einen Wirbel seines ursprünglich dorisch gestimmten Instruments zu drehen, und er hatte die siebente, hypodorische oder äolische Oktave mit dem Halbtönen an zweiter und fünfter Stelle, drehte er zwei Wirbel, so wurde seine Stimmung phrygisch u. s. w. Die Erhöhung der einzelnen Saiten deutete das ältere Notensystem sehr hinreichend durch eine Umkehrung oder Unterlegung des betreffenden Notenzeichens an. Während z. B. F die g -Saite in ihrer Grundstimmung bezeichnete, galt L für einfach erhöhtes, F für stärker erhöhtes g . Man stimmte sich also die

Denkmäler d. klass. Altertums,

phrygische Tonart mit zwei, die lydische mit vier erhöhten Saiten. Kitharoden mit elf oder zwölf seitigen Instrumenten hatten aber bei jeder dieser drei Hauptstimmungen immer auch die mit Hypodorian bezeichnete Nebentonart zur Verfügung. Denn wie die Reihe

$A\ Hc\ d\ ef\ g\ a\ hc'\ d'\ e'$

in ihren oberen acht Tönen $e - e'$ die plagal gebaute* dorische Grundtonart enthält, so bilden die unteren acht Töne von $A - a$ eine hypo- oder neben-dorische Skala (vgl. Heraklides bei Ath. 14, 19) von authentischem Bau. Dazu paßt vortrefflich der Umstand, daß die äolische Harmonie in einem Fragment des Lasos als ὑποβύσιος bezeichnet wird. Stimmt aber der Kitharod sein Instrument phrygisch, so hatte er außer der von $c - c'$ laufenden Haupttonart zugleich die nebenphrygische (ionische?) Saitenskala (N. 6 mit Halbtönen an dritter und sechster Stelle)

$A\ h\ cis\ d\ e\ fa\ g\ a$

und ganz dasselbe fand statt bei der lydischen Tonart mit ihren vier Erhöhungen.

In seiner Republik (3, 10) verwirft Plato als ungeeignet für die Jugend einerseits die klaglichen und weinlichen Tonarten, von denen er die mixolydische und eine hohe lydische (μεγιστολυδία) namentlich auführt. Unter der mixolydischen Tonart muß er da wohl die in cis beginnende Oktave verstehen, jenes obere Extrem, über welches man in Argos nicht hinausgehen durfte (Plin. 37 *supra modum audire*), die zweite verpönte Tonart war entweder die lydische in c mit ihren vier Erhöhungen oder — was nach der Benennung *μεγιστο-* näher zu liegen scheint — vielleicht schon eine hohe f -Skala, nämlich immer mit Halbtönen an dritter und sechster Stelle (vgl. oben N. 2). Die dorische und phrygische Tonart will Plato in seinem Staat geliebt sehen, von der halbdorischen N. 7 dürfen wir wohl trotz seines Schweigens dasselbe annehmen. Verworfen aber werden anderseits als das dem syntonydischen entgegengesetzte Extrem: die lydische und ionische Oktave, *μεγιστο καλοδονον*. Denn diese seien nur für wechliche, dem Trunk ergebene Leute gut. An einer hiermit verwandten Stelle des Aristoteles (Polit. 8, 5) erscheint für dieselbe Gruppe von Tonarten die Bezeichnung *ἀναιμὸν*, und Plutarch (Musik c. 16) braucht dafür die Ausdrücke *ἐναρπύειν* und *ἐκλεπύειν*. Schon die Wahl dieser Ausdrücke, außerdem auch der Gegensatz zu der vorgenannten wegen zu großer Höhe verworfenen Gruppe erhebt uns die Thatsache über allen Zweifel, daß wir es hier mit tiefen Tonarten zu thun haben, bei welchen die vorher straff gespannten Saiten nach

* Plagal nannte man im Mittelalter eine Skala, welche den Grundton in der Mitte hatte, wie $c - c'$, authentisch dagegen eine Skala, welche den Grundton am oberen und unteren Ende hatte, wie $A - a$.

Hypolydisch	Dorisch	Mixolydisch
$E \ 1 \frac{1}{2}$	$A \ -$	$d \ 1 \frac{1}{2}$
Hypophrygisch	Phrygisch	
$F \ 3 \frac{1}{2}$	$H \ 2 \frac{1}{2}$	
Hypolydisch	Lydisch	
$G \ 5 \frac{1}{2}$	$c \ 4 \frac{1}{2}$	

Der mixolydische Tonos hatte in *Des-moll* mit sechs $\frac{1}{2}$ gebildet werden können, da man aber den Ton b bereits aus dem Symmetronsystem kannte, ließe sich eine mixolydische Skala auch als *Des-moll* mit $1 \ b$ konstruieren. Oktavgattung und Transpositionsskala stehen nach dieser unserer Darstellung in dem innigsten Zusammenhange, und so wird erklärlich, wie es habe geschehen können, daß man mit Worten wie $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ und $\tau\acute{\rho}\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ so verschiedene Dinge bezeichnete, ohne die geringste Andeutung zu geben, ob Oktavgattung oder Transposition gemeint sei. $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\varphi\acute{\rho}\acute{o}\tau\iota\omicron\varsigma$ heißt (von $\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\omicron$) die Stimmungsmanner mit erhöhter Parhypate und Trite, oder wenn man lieber an die lydische Oktave denkt, mit erniedrigter Lichanos und Paranete; um es modern auszu-drücken: die Stimmungsmanner mit zwei $\frac{1}{2}$. Kleine Instrumente beschränkten diesen $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ auf die Gesangsoktave von $c-c'$, große mochten ihm einen weiteren Umfang gönnen, die Theoretiker rechneten ihn durch zwei (dorisch konstruierte) Oktaven von $H-h'$. Übrigens wiesen wir aus Aristoxenos, Harmonik p. 37, daß man sich eine Zeit lang mit nur fünf von diesen transponierten Skalen begnügte, und zwar waren dies die drei Haupttonarten in A , H und G , sodann wenn wir die Textesworte mit Westphal umstellen, eine mixolydische in D , und als tiefste Skala eine in rätselhafter Weise als hypodorisch bezeichnete in G . Zu der Zeit des Aristoxenos selbst aber war man über diese Anzahl an Tonarten längst hinaus. Manche freilich wollten auch jetzt nur die oben zusammengeordneten sieben Skalen gelten lassen, indem sie hervorhoben, es könne doch unmöglich mehr als sieben Oktav-gattungen geben (Ath. 14, 20), und Ptolemäos im Zeitrahe der Antoninen fand noch immer diese Ansicht sehr berechtigt. Indes die Zeit schritt fort, und nachdem man gewohnt war, eine lydische und ionische Oktave auch mit herabgestimmten Salten (nult 3 oder $4 \frac{1}{2}$) herzustellen, ließ man es sich nicht nehmen, auch deren Umfang bis zu drei und vier erniedrigten Tönen; man fügte sogar ein tieferes Phrygisch, ein *B-moll* mit fünf Erniedrigungen hinzu. Während ferner anfänglich jeder Grundtonart dorisch, phrygisch, lydisch) nur nach der Tiefe zu eine Nebentonart zur Seite gestanden (die um eine Quarte tiefer mit Hypo- benannte Tonart), bekamen jetzt wenig-

stens die tiefsten unter den Haupttonarten auch eine um eine Quarte höher stehende, mit Hyper- benannte Seltentonart. So klangen die dreizehn Töne des Aristoxenos zu stande:

Hypodorisch	Dorisch	Hyperdorisch
$E \ 1 \frac{1}{2}$	$A \ -$	$d \ 1 \frac{1}{2}$
Tief-Hypophryg.	Tief-Phrygisch	Tief-Hyperphryg.
$F \ 4 \frac{1}{2}$	$B \ 5 \frac{1}{2}$	$e \ 6 \frac{1}{2}$
Hypophrygisch	Phrygisch	Hyperphryg.
$F \ 3 \frac{1}{2}$	$H \ 2 \frac{1}{2}$	$e \ 1 \frac{1}{2}$
Tief-Hypolydisch	Tief-Lydisch	
$G \ 2 \frac{1}{2}$	$c \ 3 \frac{1}{2}$	
Hypolydisch	Lydisch	
$G \ 5 \frac{1}{2}$	$c \ 4 \frac{1}{2}$	

Daß man später auch die hier noch fehlenden beiden hyperlydischen Skalen in f und $f\sharp$ einsetzte, sowie daß man für die tiefphrygische Skala und ihre Verwandten den Namen ionisch, für die tief lydische den Namen mollisch substituier-te, sei nur im Vorübergehen erwähnt. Nötiger ist eine genaue Angabe des Grundes, weshalb der hier gewählte Ansatz der Transpositionsskalen von dem bei Kellermann, Westphal u. a. gewählten sich um einen Halbton unterscheidet. Nach den Tonregistern des Alypios nämlich heißt die einfachste Skala, die ohne jedes Versetzungszeichen gebildet (ohne $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{4}$), nicht die dorische, sondern die hypolydische (die wir als G mit $5 \frac{1}{2}$ angesetzt). Dementselbe steht das ganze System bei Alypios einen Halbton höher als bei uns, und die dorische Skala ist bei ihm von der Einfachheit der Grundskala so weit entfernt, daß er sie wie ein *B-moll* mit $5 \frac{1}{2}$ notiert. Dieser bestimmten Angabe des Alypios folgen die meisten Darsteller des griechischen Musiksystems schon für die frühere Zeit und setzen demgemäß keine Transpositionsskala anders an, als sich aus den Tabellen dieses Schriftstellers ergibt. Das entspricht jedoch keineswegs dem ursprünglichen Verhältnis der griechischen Tonleiter; denn darüber sind alle Forscher einig, daß die Stimmung der Lyre anfänglich $c \ e \ c'$ war und daß diese Stimmung zum unveränderten System erweitert die Grundskala in A ergab. Wir haben nun in unserer Darstellung diesen Ansatz nicht nur anfänglich zu Grunde gelegt, sondern ihn auch bisher festgehalten, einmal weil wir glauben, daß derselbe der Wahrheit näher kommt als jener höhere Ansatz, dann aber auch, weil er den Vorrang größerer Klarheit und Anschaulichkeit vor jenem voraus hat. Die Grundoktave des Systems war sicherlich die von Γ bis \square oder von c bis c' , das steht zweifellos fest. Ob es in der That der Dithyrambiker Timotheos war, der zuerst, wie wir oben S. 974 annahmen, eine f -Saite neben jenen acht Saiten aufspannte, wissen wir nicht sicher. In welchen Stadien ferner die Entwicklung weiter ging, seit wann solche Doppelskalen, wie sie der Ausdruck $\iota\alpha\tau\epsilon\tau\alpha\iota\omicron\upsilon\mu\epsilon\iota$ bei

Durch eine genaue Analyse dieser Zeichen kamen F. Bellermann und C. Portlage zu dem gleichlautenden Resultate, daß in den Instrumentalnoten eine Reihe einfacher Zeichen vorliegt, die als die Grundlage des Systems zu betrachten sei. Die höchsten Töne aber *k'* haben keine selbständigen Zeichen, sondern sind aus der tieferen Oktave wiederholt: die Noten von *f'—a'* sind unvollkommen und systemlos; von *e'* an abwärts bis *G* aber zeigen die Instrumentalnoten ein festes mit Konsequenz durchgeführtes System. Es sind hier immer drei Zeichen, nur durch die Lage von einander verschieden, zu einer Gruppe vereinigt; als das eigentliche Stammzeichen davon aber ergibt sich aus Betrachtung der alypischen Tonleitern das hier am weitesten rechts stehende, eine Vereinigung dieser Grundzeichen bildet nach Portlage die Schlüsselskala des Tonsystems. Wenn dieselbe auch unten weit über die Gesangsoktave *e—e'*, einige Schritte sogar über den menschlichen Umfang einer großen eitsaitigen Zither hinausreicht, muß dieselbe wohl von einem Anderen aufgestellt sein, dessen Instrument nicht nur den Proslautanmenos *A*, sondern sogar einen noch tieferen Ton zu spielen erlaubte.

G A H e d e f' g a h e' d e' f'
 3 H H E Γ Γ F C K η < E N
 θ η ζ ε δ γ β α ι κ λ μ ν

Für diese Skala ist offenbar ein griechisches Alphabet verwendet; die Zeichen *Γ E H* lassen darüber nicht den geringsten Zweifel. Wenn dagegen andre Zeichen verstümmelt erscheinen, so mag dies zum Teil darin seinen Grund haben, daß die hier vorzunehmenden Formen einer zweifachen Umkehr fähig sein mußten; deshalb mußte man für *Δ* das keine deutliche Umkehrung erlaubte, zu dem kypriischen Zeichen für *da* greifen. Die Mese *u* hat ein eigenes Zeichen, das nicht demselben Alphabet entstammt. Ist es ein Rest von dem Mänelenzeichen für die Sonne? Diesen Gestirnen wurde in der Skala der sieben sogenannten Planeten allerdings gerade die Mese zugeteilt (Nikom. harm. p. 6), und die beabsichtigte Umkehrung des Zeichens mochte auch hier eine Modifikation veranlassen. Es beginnt sodann das Alphabet mit einem freilich etwas eigen tümlichen *A*, indes gehen doch die oben S. 52 u. 53 mitgeteilten Formen manches Analoge. Deutlicher tritt diese Form zu Tage bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 150 oder bei Ritschl, Monum. priscæ lat. tab. 12, 70, 15, 37, 9, 34. Für die hier erscheinende merkwürdige Form des *B* findet der Leser einige Belege oben S. 52 unter den aus dem ägäischen Meere mitgeteilten Varianten dieses Buchstabens. Der eigentümliche Umstand, daß ein Digamma in unserer Skala gänzlich fehlt, scheint nach Ionen zu weisen, sollte etwa darin auch die ionisch gebaute Oktave *g—G* in den Instrumentalnoten so sehr bevorzugt sein?

Weiter als bis *θ* abwärts reicht offenbar die Schlüsselskala nicht; die tieferen Töne haben vielmehr ihre Bezeichnung erst in dem jüngeren System, in der Gesangsnotation gefunden. Wohl aber erscheinen deutliche Spuren einer Fortsetzung des Alphabets in den Noten *K A N* für hoch *k d f*. Große Schwierigkeiten bereitet aber der hier zwischen *K* und *A* stehende Buchstabe für den Ton *e'*, und wir würden dieser Figur wohl noch lange ratlos gegenüberstehen, wenn nicht ein so sicherer Kenner antiker Alphabete wie W. Deecke uns hier zum erwünschten Ziele verholfen hätte. Dieser gelehrte Mitarbeiter, dem wir auch für die oben gegebenen Deutungen einzelner Typen die Belege verdanken, hat gesehen, daß der vermeintliche Buchstabe *K* für den Ton *e'* vielmehr als eine Form des *I* zu nehmen sei; denn *K* sei in der kypriischen, und *I* in der samitischen Schrift ein Zeichen für *I*. Es ist somit die Note für *k* der neunte Buchstabe des griechischen Alphabets. Die Note für *e* muß dagegen an Stelle des *K* stehen und erscheint allerdings auf kilikischen Münzen des 4. Jahrhunderts als altsemitische *K*. Somit sind in den Instrumentalnoten die oberhalb der Mese stehenden Töne mit *I* und den folgenden Buchstaben des Alphabets bis *N* bezeichnet, und die Herkunft der bisher so rätselhaften ältesten griechischen Notenschrift ist gefunden. Diese Schrift ist offenbar in Kleinasien entstanden, wo semitische und ionische Elemente sich vereinigten, und einer der von dort herübergekommenen Musiker (Olympus, Polymnest, Alkman⁹) mußte sie nach Griechenland mitgebracht haben.

Aus der Natur der Instrumentalnoten und ihrer Verwendung bei Alypius haben Portlage und Westphal allerlei kühne Schlüsse zu ziehen versucht auf das Klanggeschlecht, für welches diese Schreibweise von Anfang berechnet gewesen sei. Diese Schlüsse erscheinen aber in mehr als einer Hinsicht bedenklich. Denn einmal liegt uns in den Verzeichnissen jenes Schriftstellers aus der Kaiserzeit jedenfalls nicht mehr das System unverändert vor, nach welchem Alkman oder Terpander ihre Melodien aufschrieben. Die jüngeren Transpositionsskalen sind jedenfalls in der Zwischenzeit hinzugekommen, der Übergang von der *e*-Oktave in die *f*-Oktave ist inzwischen erfolgt und hat vielleicht weitgreifende Änderungen zur Folge gehabt. Ferner ist ja durch nichts erwiesen, ob jene so praktische zweifache Umlegung des Notenzeichens, von der wir oben schon sprachen, schon von dem ersten Erfinder dieser Typen beabsichtigt war; ein Notenverzeichnis bei Aristides p. 15 zeigt vielmehr Spuren einer dreifachen Umkehr jedes Zeichens (Bellermann, Tonleitern S. 62). Das Prinzip der engen Halböne ferner, auf welches wir sogleich näher einzugehen gedenken, braucht keineswegs sofort mit Aufstellung des Instrumentalalphabets

lots fest, und hatte somit bis zu der alten Pyrypate *f* ansehnliche Bezeichnungen. Vgl. die Singnoten der zweiten Reihe auf unserer Tabelle S. 980. Ein neues System enthält diese Schrift nicht; sie schließt sich vielmehr in allen Einzelheiten der früher üblichen Notation an und tritt bei den Theoretikern der Musik wie Bakcheios u. a. häufig mit jener vereint auf, so daß oben das Gesangszeichen, unten das Instrumentalzeichen steht. Von *f* abwärts wurde in dem jüngeren System ein zweites Alphabet, aus verästelten oder irgendwie alterierten Zeichen bestehend, in Gebrauch genommen, und aus ihm ergänzte man mit der Zeit auch die sechs untersten Instrumentalnoten. Auch für die Zwischenpartie *g'* und *a'*, die schon im älteren Notensystem schlecht weggekommen war, brauchte man die sechs letzten Buchstaben in wiederum veränderter Gestalt. Die ganz hohen Noten, welche der Zitherspieler vermutlich als Flageolet oder Overtone der vorherigen Oktave griff, blieben auch im neuen System nur durch einen kleinen Strich von den Noten der tieferen Oktave unterschieden.

Vgl. außer dem oben bereits zitierten Buch (Tonleitern) von Fr. Bellermann besonders Fortlage, Das musikalische System der Griechen. Leipzig 1847.

[v J]

Mykenai. Deraltberühmte Fürstensitz des Atriden-geschlechts ist durch die verdienstvollen und erfolg-reichen Ausgrabungen Schillmanns (1876) nicht nur in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses gerückt, sondern zugleich auch der Ausgangspunkt für die Erkenntnis einer bis dahin unbekannten, oder doch unbenutzten vorgriechischen Kulturstufe geworden, die man jetzt die »mykenische« zu nennen pflegt.

Die Lage von Mykenai darf als bekannt voraus-gesetzt werden. Die sorgfältigen topographischen Forschungen des Hauptmann Steffen (Karten von Mykenai, Berlin 1884) haben das Auffällige der An-lage des Ortes im äußersten nördlichen Winkel der Ebene von Argos — *μυκίη Ἀργεὺς ἐκπορεύουσα* — er-klärt und ihre Bedeutung in helles Licht gerückt. Einwanderer von dem östlichen Inseln, die »Perseiden« haben die Burgen von Tiryns und Mykenai mit ihren gewaltigen »kyklopischen« Ringmauern erbaut, ein zweiter Strom, der über Korinth nach Süden zur Ebene vordrang, die »Pelopiden« brachten den festen Platz in ihren Besitz und gestalteten Mykenai zu einer großartigen »Offensivposition« um. S. vorher oben S. 923 f. Das ist die Glanzzeit der Stadt. Das an sich so unvorteilhaft gelegene Mykenai wurde durch die mächtige schöpferische Thätigkeit seiner neuen Herren die Hauptstadt eines großen Reiches, der Sitz des Oberkönigs der Achäer. Die Ring-mauer der Burg wird in dieser Zeit teilweise ver-ändert und besser gesichert, ein Teil der Unterstadt

mit Mauern umgeben, eine Reihe von kunstvollen Straßen über das Gebirge hergestellt zur Sicherung der Verbindung mit Korinth, an allen wichtigen Punkten kleinere Befestigungen, »detachierte Forts« erbaut; in dieselbe Zeit fallen wahrscheinlich die mächtigen Kuppelbauten in der Unterstadt, die sich unzweifelhaft als Grabanlagen herausgestellt haben (vgl. S. 605). Von ihnen wird unten noch weiter die Rede sein.

Alle diese bedeutenden Banwerke sind erheblich älter als die Zeit, in der die Homerischen Gesichte entstanden sind, und dasselbe gilt von der Gesamt-masse der mykenischen Funde. Die Kulturstufe, die im Heldenepos sich kund gibt, ist jedoch nicht allein jünger, sondern sie erscheint auch durchaus nicht als naturgemäße Fortentwicklung der myke-nischen, so daß etwa ein Verhältnis sich ergäbe, wie es zwischen der Perseiden- und Pelopidenperiode abzuwägen scheint. Vielmehr zeigen sich so tief-greifende Unterschiede, daß sie nur durch die Vor-aussetzung einer entscheidenden Umgestaltung aller politischen und sozialen Verhältnisse verständlich werden. Mit Recht wird auf die dorische Wande-rung hingewiesen. Eine in vieler Hinsicht hoch entwickelte, wenn auch nicht auf dem griechischen Festlande erwachsene Kultur ward dadurch plötzlich gehemmt und zerstört, und eine neue konnte nur langsam unter den völlig veränderten Verhältnissen sich herausbilden. Die Blüte von Mykenai war ver-nichtet, das in jeder Beziehung günstiger gelegene Argos trat an seine Stelle. Zwar haben Mykenai und Tiryns noch in den Perserkriegen eine gewisse Rolle gespielt, aber sobald Argos neu erstarkt zu voller Kraftentfaltung gelangte, ward es für die Stadt eine Lebensfrage sich dieser Gegner zu ent-ledigen, wollte sie sich in ihrer wirtschaftlichen Entwicklung, welche auf die gesicherte Verbindung mit Nauplia und dem Isthmos angewiesen war, nicht jederzeit bedroht sehen. Und so war denn das Schicksal von Mykenai besiegelt. Sobald die Gegner 468 v. Chr. eine günstige Gelegenheit wahrnahmen, rückten sie gegen die Stadt, eroberten und schleiften sie. *Ἀὐτὴ ἡπόλις, ἃς ἀσκήσας Διὸς, Σίε, XI, 65* seinen Bericht, *εὐδαίμων ἐν τοῖς ἀρχαίοις χρόνοις γενόμενῃ καὶ μετὰ τοὺς ἀνδρας ἔχουσα καὶ πρῶτες ἀεικλόμενος ἐπιτελευλήσῃ, τοιαύτην ἔσχε τὴν καταστροφὴν, καὶ διέφυγεν ἀσκήτος μέχρι τῶν κατὰ ἡμῶς χρόνων*.

Vor Schillmanns Ausgrabungen konnte man von Mykenai nicht viel mehr als die Burgmauer mit dem Löwenthor und den großen Kuppelbau in der Unterstadt, das sog. Schatzhaus des Atreus, beide aber nicht vollständig freigelegt. Es waren Überbleibsel einer vorgeschichtlichen Periode, die von den sonst erhaltenen Werken griechischer Kunst durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt schien. Seit 1876 ist das anders geworden. Abb. 1187 (nach Schillmann,

Mykenae, Leipzig 1878, Plan C, einer, wie Steffens Karte lehrt, freilich nicht ganz genauen Aufnahme) zeigt den etwa dreieckigen Grundriß des Burghügels (278 m), im Südosten erhebt sich der 650 m hohe Schara-, im Norden bis zur Höhe von 807 m der Minberg, beide, besonders ersterer, vom Burghügel durch eine tiefe, steil abfallende Schlucht getrennt. Nach Westen schweift der Blick über die niedere Anhöhe, die die Unterstadt trägt, in die wüste argivische Ebene. Der ganze Burghügel ist von dem gewaltigen Mauerring umschlossen. Man meinte

nach Schliemann Taf. III hinter S. 36, vor der Freilegung der Schwelle; das Relief schon oben S. 321 Abb. 336, ist zugleich die Stätte von Schliemanns bedeutendsten Funden.

Von Nordwesten steigen wir den Burghügel hinauf und nähern uns dem Thore. Zur Linken haben wir die Ringmauer, rechts einen massigen vorgelagerten Turm, dessen man bedurfte, um die unbeschildete Seite der Angreifer treffen zu können. Von den riesigen Größenverhältnissen des Thores geben die hingewinkelten Figuren eine genügende Vor-



1188 Das Löwenthor

früher, der westliche niedrigere Teil des Hügel, sei erst später in die Befestigung hineingezogen und somit auch der Haupteingang, das berühmte Löwenthor, mit dem anschließenden westlichen Teile der Ringmauer jünger als die ursprüngliche Anlage, doch hat sich nach Steffens Untersuchungen diese Annahme jetzt als irrig herausgestellt. Die Mauerzüge, welche man zu gunsten einer älteren Ummauerung der höheren Kuppe geltend gemacht hat, scheinen vielmehr als Stützmauern eines rampenartigen Aufgangs gedient zu haben, der von der unteren Terrasse zur Höhe führte, auf welcher das Haus des Herrschers lag. Diese Thatsache ist von Wichtigkeit. Denn diese untere Terrasse, auf die man sogleich nach Durchschreiten des Löwenthore gelangte (Abb. 1188,

stellung. In der Schwelle fanden sich parallele Rillen, die das Ausgleiten der Tiere verhindern sollten. Die Löcher für die Thürangeln der beiden Thorflügel, für Bolzen und Riegel zum Verschluss sind noch vorhanden. Über dem gewaltigen Thürsturz ist das Löwenrelief in die dreieckige Lücke eingesetzt, die zur Entlastung des Sturzes diente und ebenso oder ähnlich beim 'Schutzhaus des Atrous' und bei andern Bauten der gleichen Periode wiederkehrt. Haben wir das Löwenthor und einen vermutlich späteren inneren Thorbau hinter uns, so befinden wir uns auf der unteren Terrasse (ca. 240 m), die westlich durch die Ringmauer, östlich durch den bis zu 40 m höher ansteigenden Hauptteil des Burghügels begrenzt wird. Abb. 1187 zeigt den Platz

der hier veranstalteten Ausgrabungen. Umhlossen von einem fast kreisförmigen doppelten Ring von senkrechten Steinplatten aus feinem Muschelkalk, die durch eine wagsrecht darüberliegende dritte Platte verbunden waren, liegen hier die fünf malten von Schliemann aufgedeckten Schachtgräber, ein sechstes ward nachträglich von der griechischen archäologischen Gesellschaft angegraben. Der Platzring hat wohl als Sitzbank der alten Einwohner bei den Volksversammlungen gedient, noch ist er zu Verteidigungszwecken eingerichtet worden. Vielmehr hat man zweifellos auf diese Weise den durch die Tradition geweihten Grabbezirk abgrenzen wollen. Steffen verlanke wir die Beobachtung, daß — was auf einem Plan nicht sichtbar wird —, die Ringmauer vermutlich gleichzeitig mit der Anlage des Platzringes an dieser Stelle eine kleine Verschönerung

wie die jüngeren grabartigen Kuppelbauten Familiengräber waren, daß aber bei jedem Todesfall das zugeschüttete Grab neu geöffnet und dadurch die auffällige Vermengung der den Toten mitgegebenen Gegenstände hervorgerufen ward. Die Bestattung innerhalb der Mauern aber wird nicht Wunder nehmen in einer Zeit, die den religiösen Anschauungen der historischen Zeit noch völlig fern gestanden zu haben scheint. An den Wänden der Gräber und an den Leichen hat man Brandspuren bemerkt, doch waren sie sicher nicht der späteren Sitte gemäß feierlich verbrannt worden. Man hat vermutet, es habe eine teilweise Verbrennung im Grabe selber stattgefunden, etwa zu dem Zwecke die Leiche vor Verwesung zu schützen. Heflög (Das homer. Epos aus d. Denkm. erläutert, Leipzig 1884, S. 40) trifft gewiss das Richtige, wenn er meint, nach



1159. Goblious Masken.

erfuhr und so weit nach Westen verlegt wurde, daß sie nun den Ring in gleichem Abstände begleitete und zwischen beiden ein Verkehrsweg (Rondengang) übrig blieb. Da nun, nach der Art des Mauerwerks zu schließen, diese Änderung der Polypidenzeit angehört, so müssen die Gräber erheblich älter sein. Steffen wird recht haben, wenn er sie der Epoche der Perseiden, der Erbauer von Mykenai, zuschreibt. Dafür spricht auch ihre Beschaffenheit und ihr Inhalt.

Es sind tief (25—35 Fuß nach Schliemann) senkrecht in den Felsen hineingetriebene Schächte, in denen je 1—5 Leichen, im ganzen 17, gefunden wurden. Mit Rücksicht auf die auffallende Tatsache, daß die Gräber im Widerspruch mit sonst geltender Sitte nicht außerhalb, sondern innerhalb des ursprünglichen Begräbnisraumes angelegt sind, vermutet Steffen (S. 31), daß die Toten während einer Belagerung im Kampfe oder auf irgend eine andre Art umgekommen seien. Sonst folgt man zu der Auffassung (z. B. Köhler, Kuppelgrab von Menidi 1880 S. 53; Milchhöfer, Anfang d. Kunst in Griechenland, Leipzig 1883, S. 5 Anm. 2), daß diese Gräber ebenso

Beisetzung des Toten schon im Grabe selbst Brandopfer dargebracht und die noch heiße Asche über den Leichnam ausgestreut. Auch andre, nicht viel jüngere Gräber bezeugen, daß in jener vorhistorischen Zeit die Leichen noch im Grabe beigesetzt, nicht verbrannt wurden. Ebenso scheint die Tatsache gesichert, daß man die Leichen der Schachtgräber wenigstens teilweise eumifizierte, sei es durch Wachs oder durch Honig. Die Toten sind mit überaus reichem Schmucke bestattet. Unter und über sie wurden, wenigstens in einzelnen Fällen, kleine Goldblättchen gestreut, Madaam (wie Abb. 1159 nach Schliemann N. 282; ungefähr $\frac{2}{3}$ der natürl. Größe, vgl. Milchhöfer, Museen Athens, Athen 1881, S. 82a) zierten ihre Häupter, Gobliousken, die offenbar die Züge des Verstorbenen nachzubilden suchten und deren Form vielleicht über dem Gesicht des Toten gebildet war, bedeckten entw. ihr Antlitz (die beste der erhaltenen Abb. 239 S. 254, andre Schliemann N. 331 332 473), mehrfach ward eine goldene Brustplatte gefunden (z. B. Schliemann N. 458; Milchhöfer a. a. O. S. 94a beschreibt eine kunst-

volle Scepterbekrönung. In einem Grabe scheinen Frauen beigesetzt zu sein; die Männergräber enthalten viele Waffen (im größten fand man 146, in einem andern 80 Schwerter), doch nur Angriffswaffen, nie Helme und Schilde, Reinschienen sind allem Anschein nach jener Zeit überhaupt noch fremd gewesen. Hellög, *Homm. Ep.* S. 247 bemerkt, daß die Toten nicht in Kriegerrüstung, sondern in festlicher Friedenskleidung ins Grab gelegt zu sein scheinen; Speer und Schwert gehörte ja auch noch in homerischer Zeit zur Alltagsracht. Die Bronzeschwerter, meist spitzig und zweischneidig, dienten zum Stoß, nicht zum Hieb (vgl. unten Abb. 1203 u. 1191 b), doch kommen vereinzelt auch einschneidige Hiebsschwerter vor, der Art, wie es der Mann auf dem Grabrelief unten Abb. 1203 vor dem Streitwagen trägt (vgl. *Mus. Ath.* 94 b). Griffe und Schelden waren gewöhnlich aus Holz, mit goldplattierten Nägeln versehen, *χρυσόλοις ὁπλοῖς περικλυμένοι*, teilweise mit vollstän-

zudem auf gesondert gearbeiteten eingelegten Metallplatten. In einem Falle sind es Goldplatten mit eingraviertem Sphendunmuster, das unter den mykenischen Verzierungen besonders häufig wiederkehrt. Bei den übrigen Dolchklingen sind auch die äußeren Platten von Bronze, aber in diese sind auf glänzend schwarzem Schmelz dünne Goldplatten einer bestimmter Form eingelegt von verschiedener künstlich durch Legierung hervorgerufener Färbung. *Mittl. Inst.* VII, 245 ist eine Klinge dieser Technik abgebildet mit der Darstellung von Papyrusblättern; da sind die Staubbeutel aus Gold, die Kelche aus Weißgold (d. h. Silber mit Gold legiert), die Stengel vielleicht aus Silber. Interessanter ist die Entenjagd (*Mittl. Inst.* VII Taf. 8). Dort machen pantelnde Tiere aus dem Katzengeschlecht Jagd auf Enten an einem mit Sumpfpflanzen, vermutlich Papyrusstauden, bewachsenen, von Fischen belebten Flusse. Gewiß ist der Nil gemeint. Zu Goldblech



1190 Dolchklinge

digem Überzug von verziertem Goldblech (vgl. *Mus. Ath.* 96a). Auch alabasterne Griffknäufe kommen vor. Neben bronzenen Lanzenspitzen fanden sich auch Messer und Pfeilspitzen von Obsidian (Schliemann N. 435 S. 313; *Mus. Ath.* 90 b u. 94 b), ein beachtenswertes Zeugnis für das hohe Alter der Gräber.

Es berührt wunderbar, daneben Schwert- und Dolchklingen zu sehen, die in ihrer Art als hervorragende Leistungen in einer schwierigen Technik betrachtet werden müssen. Unter den mykenischen Schwertern waren acht, wie sich bei Gelegenheit einer sorgfältigen Reinigung ergeben hat, mit Darstellungen auf beiden Seiten geschmückt (vgl. *Abb. v. Myk.* IX, 162 ff., X, 309 ff., Köhler, *Mittl. Inst.* VII, 241 ff. Taf. 8). Unsere Abb. 1190, nach Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 145 Fig. 64; etwas größer bei Mitchell, *Hist. of anc. sculpt.* 153 Fig. 80; in ungewöhnlichem Zustande bei Schliemann N. 446. Die Technik ist nicht bei allen Klingen völlig gleich. Die drei längeren Degenklingen zeigen in erhabener Arbeit auf beiden Seiten teils Pferde, teils greifenartige Wesen (vgl. unten Abb. 1206) hintereinander herlaufend; an den kürzeren Dolchklingen ist die Verzierung nicht auf der Klinge selbst angebracht,

und Weißgold tritt noch Rotgold zur Bezeichnung der Bluttröpfen am Halse einer Ente und möglicherweise auch an Vogelfüßen und Pflanzenstielen. Bei aller Einseitigkeit gewährt doch das mühevolle Streben nach Naturwahrheit in der Wiedergabe der Tiere und Vögel einen anziehenden Reiz (Köhler; vgl. auch *Mittl. Inst.* VIII, 1 Ann. 1. Dieselben Vorzüge bietet auch die Darstellung der Löwenjagd auf unserer Klinge. Fünf Männer im Kampf gegen drei Löwen. Zwei derselben fliehen davon, der dritte mächtigste wendet sich den kühnen Gegnern trotzig entgegen. Einer ist schon zu Boden gestürzt, drei schwingen ihre langen Lanzen gegen den gefährlichen Feind, der zunächst stehende deckt sich dabei mit seinem gewaltigen Schild, die beiden andern haben ihn auf den Rücken geworfen. Der schildlose fünfte Genosse ist im Begriff einen Pfeil auf den Löwen zu entsenden. Die Lebhaftigkeit der Bewegungen zeigt nichts Gekünsteltes und Erstarres, das Kampfgetöse ist mit großem Geschick veranschaulicht, das Gesetz der Raumfüllung trefflich gewahrt (Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 146). Eigenförmlich erscheint uns das Aussehen dieser Krieger, die spärliche schwammhosenartige Bekleidung, die Form

der Schilde, der Mangel jeder anderen Schutzwaffe. Sollten etwa die in den Schachtgräbern beigezeichneten so in den Kampf gezogen sein? Eine Dolchklinge gleicher Technik ward auf Thera gefunden, in den Darstellungen weist vieles auf den Osten, manches auf ägyptische Einflüsse hin. Die mykenischen Handwerker waren dagegen nach allem, was wir wissen, damals nicht im Stande, so kunstvolle Gegenstände zu verfertigen. Trotzdem liegt kein Grund vor, um die mykenischen Krüger wesentlich anders gerüstet zu denken, als die des Volkes, von dem sie die Klingen erhalten hatten und das mit ihnen in regem Handelsverkehr gestanden haben muß (vgl. auch die interessante Kriegervase, Schliemann N. 213 f. und dazu Mus. Ath. 101h. 102b).

Von gleicher Herkunft wie die Klingen sind zweifellos mehrere wichtige Stücke aus dem reichen Schatz von goldenen Schmuckstücken, die bei den Leichen gefunden wurden: drei viereckige goldene Schloßer (Schliemann N. 254—6; vgl. Mus. Ath. 92a), wahrscheinlich von einem Halsschmuck, und zwei goldene Ringe (Abb. 1191a b, nach Schliemann N. 334 f., Form N. 373; vgl. Mus. Ath. 95a), alle fünf mit verstäuft eingegrabenen Darstellungen, Männerkampf und Hirschjagd, auf einem der Schieber

eine Löwe, auf einem andern der Kampf mit ihm. Hier treffen wir dieselbe Art der Bekleidung, denselben gewulften Schild und die riesige Lanze; dazu aber kommen Stoffschwerter, wie sie aus den Gräbern zur Gänze bekannt sind, und bei einzelnen Figuren Helme mit mächtigen Buschstülpsen verwandt, nur höhere Darstellungen werden wir auf den Grahndolfs (Abb. 1203) wiederfinden. Weniger sicher ist es, ob zwei größere goldene Siegelringe gleicher Technik, die außerhalb der Gräber und des Plattenringes mit anderen Goldsachen (Schliemann S. 498 ff. N. 528 ff.) zu Tage kamen, auch hierher gezogen werden dürfen. Auf dem einen sind Löwen- und Stierköpfe, drei

Ähren (Pinczapfen?) und andre Verzierungen eingegraben (Schliemann N. 531), den andern zeigt unsere Abb. 1192 (nach Schliemann N. 530, eine nach Abdrücken hergestellte, teilweise deutlichere Abbildung in natürlicher Größe Arch. Ztg. 1883 S. 169 vgl. 172 f.). Über die rätselhafte Darstellung Schliemann 403 ff.; Milchhofer, Mus. Ath. 100a, Anfang d. Kunst 163 f., Arch. Ztg. 1883 S. 249; Rosbach, Arch. Ztg. 1883 S. 169 ff. 330 f. Ann. 7. Sicherlich ist eine feierliche religiöse Handlung wiedergegeben. Da sitzt am Fuße eines Baumes (Pinie? Weinstock?) eine Göttin, welcher vier größere und kleinere weibliche Figuren teils anbetend, teils blumentragend nahen. Die Gewänder scheinen eher an syrische zu erinnern (der Oberkörper ist nicht nackt), als an indische, die Milchhofer zum Vergleich heranzieht. In der kleinen schwelenden Gestalt mit Stab oder Lanze glaubt Rosbach den assyrisch-perischen Asshur oder Fervur erkennen zu sollen (a. n. O. 171 f. 330 f. Ann.). Sonne und Mond sind deutlich, ob die Wellenlinien darunter den Ozean bedeuten sollen, ist noch fraglich. Schliemann S. 402 erinnert dabei an den Schild des Achill (III. 18. 483 ff.). Milchhofer findet in dem Ringe eine Vermischung von griechischen, spoliatischen und kleinasiatischen religiösen Vorstellungen, Rosbach nimmt orientalische Vorbilder an, weist jedoch auch den Gedanken an assyrische oder phönizische Verfertigung zurück. Die Verwandtschaft mit den übrigen Goldringen und den egyptischen Steinen verbietet für diesen Ring ohne andre Helmut zu suchen.

Daß man nicht an zähes Metall, dem ungelegneten Material, die ersten Schritte zur Stempeltechnik durchgemacht haben wird, daß vielmehr eine Ausbildung dieser Technik an epröderen Stoffen, vor allem an Steinen vorausgegangen sein muß (Milchhofer), läßt sich kaum bezweifeln. Es fanden sich in der That auch geschliffene Steine in und bei Mykenal, freilich nur wenige in den



1191a



Goldener Ring.

1191b



1192 Goldener Ring

Gräbern selbst (Schliemann N. 313—5), doch werden alle derselben Periode angehören. N. 315 eine linsenförmige Gemme aus Amethyst, erinnert in ihrer Darstellung einem Tier (Hirsch?), das zu seinem saugenden Jungen den Kopf zurückwendet, sehr an den in einem silbernen Fingerring gefassten Onyx N. 175 mit zwei stehenden Könen in ähnlicher Haltung. Wichtig ist die beiden Krieger auf dem Sarkophag N. 313 (vgl. Mus. Ath. 92a). Bei aller Unbeholfenheit und Undeutlichkeit ist doch die Verwandtschaft mit den vertieft geschnittenen Goldarbeiten und den Dofschlingen unverkennbar. Im Koppelgrab von Menidi (Taf. VI, 1 ff.) wurden sechs vorzügliche gleichartige Gemmen gefunden. Leider enthalten sie nur Tierdarstellungen. Diese vorgriechischen Gemmen

keine sichere Bestimmung möglich. Es scheint, als ob man Jahrhunderte lang auch noch in historischer Zeit in gleicher Weise gearbeitet habe. Vgl. hauptsächlich Rofsbach, Arch. Ztg. 1883 S. 311 ff. 339. Mit der Technik werden wohl nicht wenige der Vorbilder von Osten gekommen sein, im ganzen aber wird man dieser Gemmenteile ohne gewisse Unwahrheit nicht absprechen können und die Stein- und Goldkunst in dieser eigenartigen Ausbildung gerne als eine auf griechischem Boden heimische, von den Vorfahren der Hellenen lange Zeit hindurch an vielen Orten mit Vorliebe gepflegte Kunstfertigkeit betrachten. Doch entschließt man sich schwer, die uralten Exemplare aus den Schachtelgräbern an Ort und Stelle verfertigt zu denken, wahrscheinlich sind



1193

Goldbleche von Frauenschmuck



1194

gehören einer großen Klasse an, die auf dem Peloponnes und den Inseln (daher ohne zureichenden Grund »Inselsteine« genannt) besonders verbreitet gewesen zu sein scheint. Die Grenzen haben sich jedoch noch nicht mit Sicherheit bestimmen lassen. Es ist Müllenhöfers Verdienst, auf die Wichtigkeit dieser ältesten geschnittenen Steine auf griechischem Boden die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt zu haben (Anfänge d. Kunst 37—90). Er erkennt in ihnen Kunstzeugnisse einer vorhellenischen, gleichfalls arischen Bevölkerung Griechenlands, der »Peloponneser«, und meint aus mancherlei Gründen als eigentliche Heimat dieser Steinschneldekunst Kreta ansehen zu müssen. Indes erscheint die Sache noch nicht spruchreif. Es ist noch nicht ausgemacht, ob orientalischer Einfluss diesen Steinen wirklich fern ist; was betrifft die geographische Verbreitung ist auch hinsichtlich des Alters dieser Gemmen noch

nie, wie die Hauptmasse der Fundgegenstände, das Werk auswärtiger, wenn auch wohl stammverwandter Künstler.

Je ausführlicher über diese mit figürlichen Darstellungen gezierten Schmucksachen bei ihrer Wichtigkeit für die Anfangsgeschichte der Kunst in Griechenland geredet worden mußte, um so kürzer kann das übrige Schmuckes der mykenischen Gräber gelehrt werden. Es ward schon erwähnt, daß unter den Burggräbern eins wahrscheinlich ein Frauengrab war. In ihm fand sich denn auch besonders reicher Schmuck. Nicht weniger als 700 Scheiben aus kartonblattstarkem Goldblech waren regellos über, unter und neben den Leichen angestreut, ohne jede Spur bestimmter Verwendung. Unsere Abb. 1193, 1194, 1199, 1194 (auch Schliemann N. 240, 3 3 6) geben einige der 14 verschiedenen, vielleicht in Plättchen gegroßten Muster wieder. Wir sehen da rein lineare

Kreise und Spiralarumente und stilisierte Blatt- (Schliemann N. 247—250) und Tierformen. Passend sind solche gewählt, deren Körper sich leicht der Kreisform anpassen, so der Schmetterling und der Polyp. Gerade diese Tiere kehren in der mykenischen Ornamentik besonders häufig wieder, vgl. a. R. Schliemann N. 166 auf glasierten Thonplättchen,

und diese Ornamente auf dem Goldüberzug von vielen hundert Holzköpfen verschiedener Größe (z. B. Schliemann N. 387—422, 485—512), auf Schwertknaufen (N. 427 ff.) und Griffen (N. 469, 467), auf rautenförmigen Agraffen (Abb. 1196, Schliemann N. 377—386, 600), auf Dindymen (wie Abb. 1189, vgl. N. 281 ff.), an Blätterkreuzen unsicherer Bestimmung



1194 Goldbleche zum Schmuck



1197 Metalldrähte aus Gold (Zu Seite 691.)

N. 270 (Abb. 1195) und 271 in Gold zum Anheften 27 Stück, N. 424 naturalistischer gar (3 Exemplare; Schmetterlinge N. 256, 273 und 301, 302).

Die Beispiele von Linearmustern auf den Goldschreibern sind Vertreter einer überaus zahlreichen und vielgestaltigen Klasse. Wo immer dünnes Goldblech zur Verwendung kam, da ist es überdeckt mit teilweise recht geschmackvollen Verzierungen von überraschender Mannigfaltigkeit, abgesehen alle von denselben Grundformen abgeleitet sind. So begegnen

(N. 285 ff. Mus. Ath. 89a), an Gürteln und Bändern (N. 357, 358), Wehrgehängen (N. 354, 455) und Hängeschmuck (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 12 ff.). Unter diesen Linearmustern nimmt den Hauptplatz ein die Spirale. Schon Schliemanns Funde auf Hisarlik (Art. 'Trois') haben die vielseitige Verwendung der Spirale ergeben. Die mykenischen Goldarbeiten zeigen eine Vervollkommenung der Technik, und eine fast virtuos annehmende Freie und seine Ausnutzung der Form. Der ganze Entwicklungsgang der Technik

läßt sich an ihnen verfolgen. Abb. 1107 (nach Schliemann N. 295—300, Mus. Ath. 91a) zeigt uns den Metalldraht in seiner einfachsten künstlerischen Verwertung. Wozu die einzelnen Stütze gedient haben, ist nicht zu entscheiden. Goldspiralen sind auch sonst gefunden (Schliemann N. 220 u. 529). Helbig, Rom. Ep. 168 ist geneigt, darin Lockenhalter zu erkennen, Köhler, Mittl. Ath. Inst. VII, 5 Anm. 1 will sie als Tauschmittel angesehen wissen. Einen bedeutenden Fortschritt bekunden die Goldscheiben nach Art von Abb. 1108 u. 1109. Hier konnten wir uns die Goldspirale ebenso gut auf die ebene Fläche aufgeheftet denken (Beispiele aufgelöteter Verzierungen aus Metalldraht in Hissarlik häufig; vgl. Milchhöfer, Anfang d. Kunst 17 f.), hier sind aber schon die

alle die tausend Goldornamente von fernher gebracht seien. Um so unwahrscheinlicher, da einige Forastene mit eingegratenen ähnlichen Zierraten, allerdings außerhalb der Gräber, gefunden sind (Schliemann N. 162, 164; Mus. Ath. 30b, 100b). Die Annahme scheint gerechtfertigt, daß Material und Muster eingeführt wurden, das Goldblech aber erst in Mykenai selbst mit Hilfe der Formen und Muster seinen Schmuck erhielt. Dazu gehörte keine besondere Kunstfertigkeit; mal daß die Verarbeitung des Goldbleches in Mykenai — sei es durch einheimische, sei es durch ausländische Meister — nicht unbekannt war, beweisen die goldenen Gesichtsmasken.

Außer diesem Goldschmuck, der fast den ganzen Leichnam bedeckte — auch Beinverzierungen fehlten



1108

Goldbleche zum Frauen Schmuck.



1109

Windungen des Drahts durch Herausstreifen aus der glatten Fläche reliefartig (Repousséarbeit) nachgebildet worden. Daß diese Verzierungsweise, die wir in der mykenischen Periode auch auf Thongefäßen und skulptiertem Stein antreffen, zuerst am edelbaren Golde ausgebildet ist, hat Milchhöfer durchaus wahrscheinlich gemacht. Er glaubt ihren Ursprung auf das goldreiche Kleinasien und aus besonderen Gründen auf Phrygien zurückführen zu dürfen. Jedenfalls ist sie nicht in Mykenai heimisch und, da sie schon manche fremdartigen Elemente, wie den Polyp (Abb. 1191) in sich aufgenommen hat, die den charakteristischen Schmuck einer anderen Reihe mykenischer Fundstücke ausmachen, so wird sie mit diesen Waren gleichzeitig in Argolis Eingang gefunden haben.

Ist jedoch die Verzierungsweise noch fremden Ursprungs, so ist es doch unwahrscheinlich, daß

nicht (Schliemann N. 238, 369, 510; Mus. Ath. 93a, 94a), Oberarmringe, Ohrringe und goldene Naseln (Schliemann N. 362) werden erwähnt, einige fremdartige Dinge kommen noch unten zur Sprache —, ist von Schmuckachen nur wenig zu berichten. Werden noch die Bernsteinkugeln (N. 255); die Kupfernadeln mit Doppelknäufen aus Bergkrystall (N. 309, 310; Mus. Ath. 91a) genannt, endlich einzelne kleine Glaszylinder und viereckige Glasfußplättchen zum Auseinanderreihen (vgl. Mus. Ath. 104a), so wird im wesentlichen der Inhalt der Schachtgräber an Schmuckgegenständen bezeichnet sein. Manchmal andre vielleicht überher gehörige hat noch überzeugender Erklärung.

Neben Waffen und Schmuckachen kommen schließlich die Gefäße in Betracht. Größere irdene Gefäße in unversehrtem Zustande scheinen in jener Zeit nur ausnahmsweise mit ins Grab gegeben zu sein, um so mehr Gefäße und Geräte aus

Metall. Eine der Gräber enthält 92 große Kupfergefäße (Schliemann N. 434 ff.) außer einem Dreifuß (N. 440), ferner etwa 20 Silbervasen, während Silber zu Schmuckstücken fast nie gebraucht scheint. Als Besonderheit müssen gelten einzelne vergoldete Silbervasen, ein Gefäß mit goldenen Rosetten und der Silberbecher mit eingeklagen Goldplättchen (Abb. 1208 a. b). Goldgefäße fanden sich in beträchtlicher Zahl, am häufigsten in der Form tafelförmiger einhenkliger Becher mit einfacher getriebener Verzierung (vgl. Schliemann N. 317, 340, 342, 345, 347, 453, 475, 476). Daneben sieht man wiederholt die trichterförmige Gestalt des Silberbechers (Abb. 1208, so S. 343 u. 477. Auch doppel-

bei der Mehrzahl dieser Vasen läßt darauf schließen, daß sie hauptsächlich für die Totenausstattung gearbeitet waren. Formen und Ornamente weisen teilweise auf fremde (griechische?) Muster, manche Vasen sind sicher von auswärts gekommen (vgl. Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 22 f. Anm. 1). Das gilt gewiß auch von den Alabastergefäßen (vor allem Schliemann N. 356 u. 479), einer Vase aus Bergkristall (N. 456) und einer andern von ägyptischem Porzellan. Auch das plumpe gegossene Gefäß in Hirschgestalt (N. 376) aus einer Mischung von Silber und Blei mag hier erwähnt werden.

Die bemalten Topferware von Mykenal — bei



1209 Bruchstücke einer bemalten Thonvase

henklige Gefäße haben diese Form, N. 341 mit aufgesetzten Rosetten, N. 528 mit Henkeln, die in Hundeköpfe auslaufen, N. 339 hat keinen Fuß. Mit Recht hat bereits Schliemann in dieser Form, die auch bei Thongefäßen, schon in Hisarlik, sich findet, das *denas augeniotellon* erkannt (vgl. Heibig, *Hom. Ep.* 260 ff.). Allein steht die Becherform N. 346 (Heibig a. a. O. 272 ff. Fig. 115), durch die uns die Henkelstützen (*enklipéves*) und die auf dem Rande stehenden Tauben am Becher des Nestor (II. XI, 633 ff.) am besten veranschaulicht werden. Vereinzelt erscheint auch die zerklüftete Form einer spiralförmig geschmückten Weinkanne (N. 341) neben einigen Amphoren und Deckelgefäßen. Menschengestalten sind auf dem Goldgefäßen nie zur Verzierung gebraucht, Tiere nur zweimal, N. 317 Delphine, N. 477 laufende Löwen. Die Schwelendlichkeit der augeniotierten Henkel

den Zeichen fand man nur wenige Vasen, viele Bruchstücke dagegen im Graberschutt und außerhalb des Plattenringes — infest sich von der durchaus gleichartigen nicht trennen, die an andern Orten der Ostküste und auf den Inseln zu Tage getreten ist, sie wird daher besser im Zusammenhangsart (Vasenkunde) besprochen (vgl. Furtwängler-Löschcke, *Mykenische Thongefäße* 1879 mit 12 Tafeln). An den Vasen läßt sich eine lange, allmähliche Entwicklung nachweisen. Einige der ältesten aus den Gräbern Schliemann N. 236, 237, 349, 357, etwas jünger N. 324. Von dem eigenartigen Charakter der mykenischen Vasenornamente werden unsere Abb.

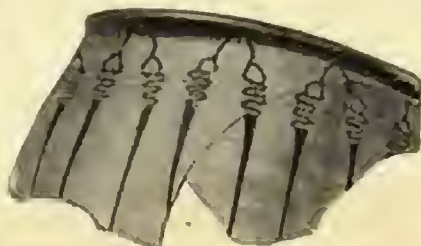
1202 (nach Schliemann N. 84—89) und 1201 a. b (nach N. 213) und 1200 (nach N. 232, 233) wenigstens eine Vorstellung geben können. Die Bruchstücke der schlanken Kanne Abb. 1200, mit ihren naturalistisch anportantenden Pflanzen in Farben und vollständig bei Furtwängler-Löschcke Taf. II, ihre Form Taf. III, S. Die zur Raumfüllung verwendeten Ornamente scheinen teilweise von Seesternen und ähnlichen Gebilden hergeleitet. Von niederen Seesternen sind zweifellos auch die oft wiederholten Motive auf den Bruchstücken Abb. 1201 a. b entnommen (vgl. Schliemann S. 160, *Mus. Ath.* 80 b). Auch von den Verzierungen auf den Fragmenten (Abb. 1202) gehören mehrere in diesen Kreis. Daneben tritt wieder die für Mykenal so charakteristische Spirale mit ihren Verwandten auf. Vögel werden nicht selten, zuweisen auch fabelhafte Tiere (z. B. Furtwängler-

Löscheke Taf. XI) dargestellt, dagegen treten die Menschen noch ganz in den Hintergrund. Erst gegen den Schluß dieser Periode wird man sich an sie gewagt haben. Vgl. die interessante Kriegervase (Schliemann N. 213, 214; Mus. Ath. 101 f.). Das wenige was von Holz und Elfenbein in den Schachtgräbern gefunden ist, kann hier füglich unberücksichtigt bleiben. Auch bei dieser beschränkten Auswahl des Wichtigsten wird, wie ich hoffe, jeder Leser den Eindruck einer spannungsvollen und Mannigfaltigkeit, eines unermeßlichen Reichtums gewinnen. Für die Kunst- und Kulturgeschichte ist der Ertrag dieser Schliemannschen Ausgrabung der Burggräber unschätzbar.

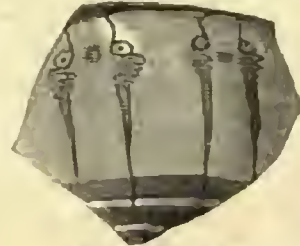
Zu den Schachtgräbern gehören die schon mehrfach erwähnten Grabsteine. Innerhalb des Plattenringes fand Schliemann eine Reihe von Grabsteinen aus Muschelkalk, alle mit der skulptierten Seite nach Westen gewandt, mehrere waren ohne Verzierung, von manchen sind nur Bruchstücke erhalten (vgl. Schliemann N. 24, 140—142, 146—150). Unsere Abb. 1203 bringt das besterhaltene dieser Reliefs (N. 140) in $\frac{1}{2}$ der natürlichen Größe. Es kostet Mühe, bei der erschreckenden Roheit der Ausführung sich genügende Unbefangenheit des Urteils zu bewahren. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß diese Darstellung im Charakter mit den kunstvolleren auf den Goldringen und Dolchklingen durchaus übereinstimmt. Da ist die gleiche Bemühung sichtbar die Wirklichkeit wiederzugeben, die gleiche übertriebene Lebhaftigkeit der Bewegungen, der gleiche stöckige, trockene Stil. Auch inhaltlich ist die Verwandtschaft unverkennbar, auch hier begegnen uns Wagenfahrten, Jagd und Kampf. Unser Grabstein zeigt den Herrn auf seinem Streitwagen, der demnach damals schon auf griechischem Boden Eingang gefunden hatte. Nur dem Ungeschick des Steinmetzen ist es zuzuschreiben, daß nur ein Rofs sichtbar wird, jedenfalls ist ein Zweigespann gemeint.

Denkmäler d. klass. Altertums.

Von Kleidung bemerkt man nichts, deutlich ist dagegen das uns aus den Grabfinden, von Goldringen und Gemmen genugsam bekannte spitzige Stofschwert. Der voranellende, anscheinend nackte Mann hält in unklarer Bewegung mit der Linken ein breites einschnelliges Messer, das auch aus den Gräbern



1201 a (Zu Seite 992.)



1201 b (Zu Seite 992.)



1202 Bruchstücke von bemalten Vasen. (Zu Seite 993.)

wenn auch selten, zum Vorschein kam (Mus. Ath. 96 b; Schliemann N. 442 a). Aber in einer Hinsicht ist zwischen den Grabsteinen und den verwandten Darstellungen ein bezeichnender Unterschied bemerklich. Auf einigen Klingen mit eingelegten Goldplatten waren Spiralen eingravirt, aber nirgends findet sich ein so unorganisches Eingreifen der Linearverzierungen in die figurliche Darstellung. Auf un-

sein Relief ist nur die Spirale benutzt, die anderen zeigen auch verschiedenes andere Linearmotive, die uns schon beim Goldschmuck begegnet sind. Die außerliche ungeschickte stilwidrige Verbindung dieser

Darstellungen nachzubilden und selbständig zu verarbeiten. Ein technischer oder stilistischer Fortschritt bei einzelnen der erhaltenen Reliefs ist bisher nicht nachgewiesen, obgleich sie sicherlich nicht

alle gleichzeitig aufgestellt sind. Ob die nicht skulptierten Grabsteine die ältesten sind? Helling, Hom. Ep. 46 bemerkt, daß bei Homer wohl von Grabsteinen nie über von irgend welchem Reliefschmuck derselben die Rede sei. Vgl. auch oben S. 320 f.; Milchhofer, Mus. Ath. 165 b. Auf d. Kunst 35: 73 ff. 140. 232 f.; Overbock, Gr. Plast. I, 32.

Schliemanns erfolgreiche Tätigkeit beschränkte sich nicht nur auf die Burgterrasse. Eine zweites wichtiges Ergebnis war die Ausgrabung eines Kuppelgrabes in der Unterstadt, des »Schatzhauses der Frau Schliemann«. Auf Abb. 1187 ist es im Südwesten der Burgmauer im Grundriß sichtbar. Von den sechs Kuppelbauten in Mykenai war bis dahin nur der großartigste, das »Schatzhaus des Atreus«, zum größten Teil freigelegt, es ist dann durch die griechische archäologische Gesellschaft völlig ausgeräumt worden. Auf Schliemanns Ausgrabung folgte sodann die eines gleichartigen, doch kleineren Baues in der Nähe des Herion bei Argos, bald darauf fand man ein ähnliches Grab



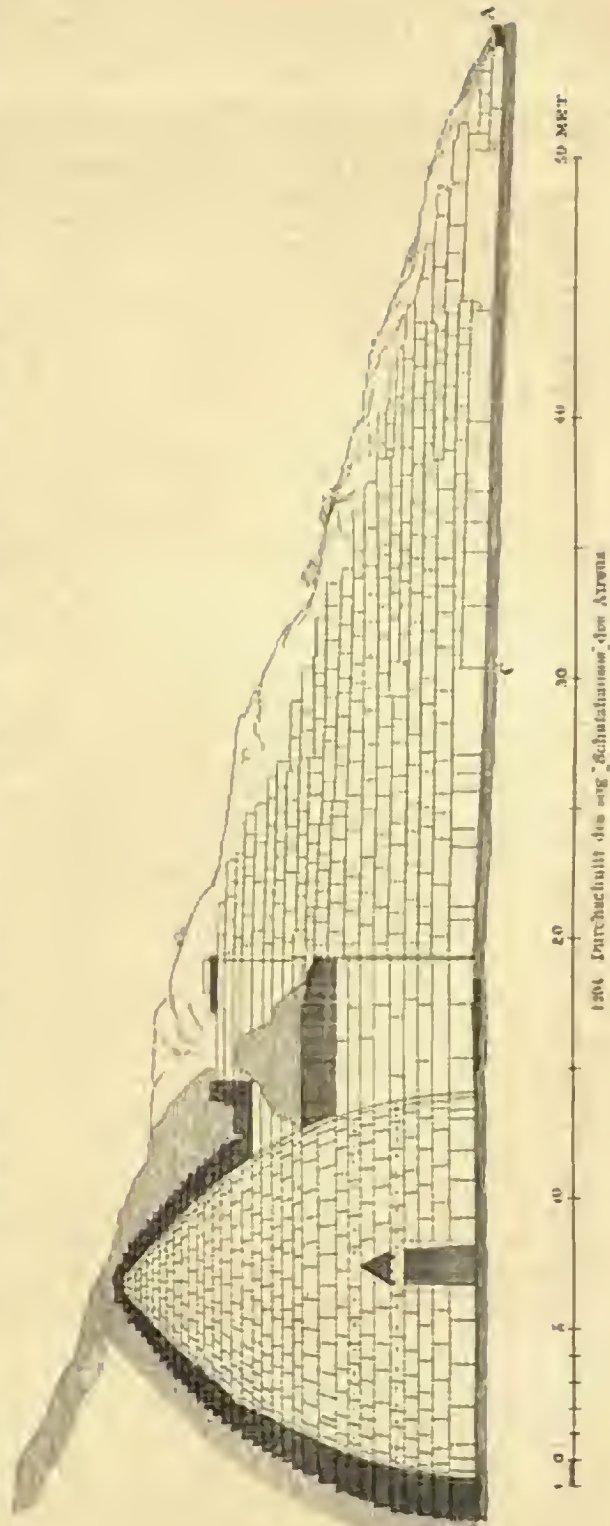
1200. Grabrelief aus Stein. (Zu Seite 292.)

Lineamenten mit den Jagd- und Wagenszenen scheint ebenso wie die klassisch rohe Ausführung auf Herstellung dieser Grabsteine durch einheimische Steinmetzen hinzuweisen, welche nach besten Kräften bemüht waren, die ihnen durch ausländische Waren geläufig gewordenen ornamentalen und figürlichen

bei Menidi in Attika, Schliemann selbst deckte das altberühmte »Schatzhaus des Minyas« bei Orchomenos auf, endlich sind zwei derartige Bauwerke von Volo (Jolkos) in Thessalien bekannt geworden. So zählt Adler, Arch. Ztg. 1883 S. 99 schon zehn solcher Gräber auf; vgl. dazu Mitth. Ath. Inst.

IX, 102 ff. Weitere Angaben Heltig, *Höm. Ep.* 63; Mitchell, *Hist. of anc. sculpt.* 142 ff.; technische Bemerkungen von Bohn, *Knappeler v. Menidi* 46 ff. Felsgräber, die auf die gleiche Grundform zurückweisen und der gleichen Zeit angehören, sind in Attika (Spata) und Argolis (Nauplia) aufgefunden.

Von der einstigen Bestimmung dieser Bauwerke wußte man schon im späteren Altertum nichts mehr. Man schrieb sie wie die Burgmauern den Kyklopen zu (so Strab. VIII, 369 von den Felsgräbern bei Nauplia), oder hielt sie für Schatzkammern. Paus. II, 16, 6: Μυκηναίων ἐν τοῖς ἑρμείοις — καὶ Ἀργείων καὶ τῶν μαιδῶν ὁπότενα οἰκοδομήματα, ἐνθα οἱ ἡγεῖσται σφραῖς τῶν χρυδαίων ἔσταν. Vgl. Paus IX, 39, 4, 5 vom Schatzhaus des Minyas, dessen Beschreibung IX, 38, 2 keinen Zweifel läßt, daß der 1881 bei Orchomenos aufgedeckte Kuppelbau gemeint ist. Die Ausgrabungen haben erwiesen, daß diese unterirdischen Bauten Geschlechtsgräber waren, und zwar die jüngeren Nachfolger der Schachtgräber. Der fabelhafte Reichtum der Totenausstattung in vorhomerischer Zeit wird zur Überlieferung von den Schatzhäusern den Anlaß gegeben haben. Abb. 1204 (nach Mittl. *Ath. Inst.* IV Taf. XI) zeigt den Durchschnitt des Atrons Schatzhauses, des prächtigsten von allen, nach der Aufnahme von Fr. Thiersch, dessen Bericht (*a. a. O.* S. 177—182) auch die folgenden Angaben entnommen sind. In der Breite von mehr als 6 m führt ein 35 m langer ungedeckter, auf beiden Seiten gemauerter Gang (Dromos) zur Fassade des Kuppelbaus (vgl. *a. a. O.* Taf. XIII, Schliemann, *Mykenae* Taf. IV, ferner Titelbild und Plan E von neuem Kuppelgrab). Man erkennt sogleich das für die Bauten dieser Periode so charakteristische Entlastungsdreieck vom Löwenthor wieder und ebenso die riesigen ohne Bindemittel aufeinandergegrüntem Steinblöcke. Im Gange einzeln bis zu 6 m Länge; die Länge des inneren Thürsturzblockes gibt Schliemann S. 48 auf 29 Fuß, die Breite auf 17, die Dicke auf $3\frac{1}{4}$ an. Die ganze 70 qm haltende Fassade war in verschwenderischer Pracht mit buntfarbigem skulptierten Stein verkleidet. Zwei Halbsäulen aus grünem Stein — ebenso Kapitäl und Epistylplatten — mit auffallend kleinen Basen standen zu beiden Seiten des nach oben sich etwas verjüngenden Eingangs. Sie zeigen dieselbe Eigentümlichkeit wie die Säule des Löwenreliefs (S. 321 Abb. 396), sie nehmen nach oben an Stärke zu (vgl. Trendelenburg, *Arch. Ztg.* 1883 S. 90). Sie waren, wie fast alle Inkrustationsstücke, mit Spiralverzierungen geschmückt. Einzelne Bruchstücke abged. *Kunsthist. Bilderb.* I, 3 f., doch sind dort



Kapitellstele falsch als Basis ergänzt. Über dem gewaltigen Thürrahmen lag sich ein friesartiger Streifen mit blaugrauer Geisonplatte hin, dann folgten spiralingeschmückte rote Porphyryplatten, die das ganze Entlastungsdreieck verschlossen, wie das Löwenrudel das Dreieck über dem Burghor, und die zugleich den Rand der seitlichen Felder bedeckten. Endlich fanden dazwischen vielleicht noch ähnlich verzierte weißliche Steine Verwendung. Der Eingang war durch Thürflügel geschlossen, und zwar anscheinend durch eine dreitheilige Thür. Das Innere gewährt einen überraschend großartigen Anblick. Wir stehen in einem bienenkorbbartig gewölbten Raum von fast 15 m Durchmesser am Boden und wenig geringerer Höhe, 33 Quaderschichten, deren unterste auf dem Lattenboden ihr Anflager findet, steigen in immer engeren Kreisen zur Schlussplatte hinauf. Eine dem Haupteingang ähnliche, aber kleinere Thür führt in eine viereckige niedrigere Nebenkammer. (Dies Seitengemach fehlt in vielen Fällen, in Orchomenos ist dessen Decke durch eine Platte von grünem Kalkstein gebildet, mit einem sehr interessanten, an ägyptische Deckenmalereien erinnernden Reliefmuster von Spiralen, Rosetten und Pflanzenformen Abgeb. Schliemann, Orchomenos Taf. I, Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 164 Fig. 78; vgl. Helbig, Hom. Epos 330.) Die Wände waren teilweise, wie die erhaltenen Reste und Spuren von Bronzenägeln beweisen, mit Metallplatten bekleidet, ebenso in Orchomenos (vgl. Helbig a. a. O. 324 ff.). Mit Recht wird auf Homerische Bezeichnungen und auf Soph. Ant. v. 241 ff. verwiesen, wo sicher an solche Grabbauten gedacht ist, zugleich ein Beweis, daß man im 5. Jahrh. v. Chr. die Bestimmung dieser Kuppelbauten noch kannte. Schon im Altertum hat man diese gewaltigen Bauwerke mit den ägyptischen Pyramiden verglichen. Nicht ohne Grund. Wie sie sind die kyklopischen Mauern und Kuppelgräber Zeugen einer Zeit, wo die herrschenden Geschlechter, im Besitze schier unerschöpflicher Mittel, kraftbewußt und eigenwillig die Kräfte der Unterthanen rücksichtslos für ihre persönlichen dynastischen Interessen ausnützen konnten. Die Überlieferung brachte die Bauten mit Atreus und seinen Söhnen in Verbindung. Wie anders aber erscheint bei Homer die politische Machtstellung der Atriden! Also haben die Gräber nichts mit dem Pelopidengeschlecht zu thun? Vielleicht doch. Nur müssen wir uns hüten, die wirklichen Thatsachen in ihrem dichterisch verklärten Spiegelbilde wiedererkennen zu wollen, zumal dasselbe unter ganz verschiedenen Verhältnissen entstanden sein kann (vgl. die richtigen Bemerkungen von Milchhöfer, Mus. Ath. 85). Doch ist es unthunlich, die Frage auf die Erbauer der mykenischen Kuppelgräber zu beschränken. Nur wenn alle gleichartigen Bauwerke und alle mykenischen Fundgegenstände mit ihrer

Verwandtschaft zugleich in Betracht gezogen werden, nur wenn uns die mykenischen Funde nicht mehr als etwas Einzigartiges und Absonderliches erscheinen, sondern als Glieder einer langen festgeschlossenen Kette, als Zeugnisse einer Kultur, die unter besonderen Bedingungen erwachsen und verpflanzt ist, nur dann kann man eine befriedigende Lösung des schwierigen Problems erhoffen. Dazu ist es vor allem nötig, das Verhältnis zur Homerischen Zeit genauer festzustellen.

Das mykenische Zeitalter liegt der Entstehungszeit der Homerischen Gedichte, wie weit man auch deren Grenzen stecken mag, um ein bedeutendes voraus. Kurz sei noch einmal zusammenfassend auf die mannigfaltigsten Unterschiede hingewiesen. Das Epos weiß nichts von so großartigen Befestigungsanlagen, wie sie in Tiryns und besonders in Mykenal uns entgegen treten; das Epos kennt nicht die für die mykenische Periode so charakteristischen Grabbauten, weder die einfachen älteren Schachtgräber, noch die kunstvolleren Kuppelgräber. Die Bestattungswaise war verschieden. Der Verstorbenen der Toten glug ohne Zeit voran, wo sie mumifiziert mit überaus reicher Ausstattung in den Geschlechtergräbern beigesetzt wurden. Dann die Kleidung. Mögen auch die behuschten Helme und die gewaltigen Schilde, wie sie auf den Goldringen und Messerklingen erkennbar sind, teilweise den Homerischen Angaben entsprechen: ein bemerkenswerter Unterschied gibt sich kund in dem gänzlichen Fehlen von Panzer und Schuhschienen, den charakteristischen Waffenteilen der Homerischen Helden. Überall erscheinen die Männer auf den figürlichen Darstellungen in Mykenal nackt, nur mit einem Schurz oder halsbogensartigen Kleidungsstück um die Hüften. Das kann kein Zufall sein. Nun ist es zwar gewiss, daß fast alle diese Darstellungen nicht in Mykenal gefertigt, sondern von außen eingeführt sind, aber auch die Reliefstelen auf den Schachtgräbern (Abb. 120f), deren Herstellung zweifellos einheimischen Steinmetzen übertragen war, zeigen nackte Gestalten, und wenn deren Zeugnis wegen der Rohheit der Arbeit in Zweifel gezogen werden sollte, so ist daran zu erinnern, daß durchgängig gleichartige Stofschwerter auf den Darstellungen und in den Gräbern sich finden, daß demnach die Annahme berechtigt erscheint, auch in andern Stücken möge ein Zusammenhang stattgefunden haben. Wie viel oder ob überhaupt etwas vom Hinterschmuck der Bestattung auch im wirklichen Leben Verwendung fand, wie die Frauenkleidung beschaffen war, ob die in den Schachtgräbern beigesetzten Glieder fürstlichen Stammes eine reichere und vollständigere Bekleidung trugen, von dem allen wissen wir nichts. Sicher ist aber, daß sich — mit Ausnahme etwa des in jeder Hinsicht fremdartigen goldenen Schmuckes Schliemann

N. 292 (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 8) — nirgends Spangen gefunden haben, also auch noch nicht allgemein in Gebrauch gewesen sind. Die »mykenische« Tracht wies im allgemeinen jedenfalls viel reicheren Schmuck auf, wie denn überhaupt jene Kultur als prächtiger und opulenter erscheint. Auch was oben S. 254 von der mykenischen und Homerischen Harntracht gesagt ist, gehört hierher. Vgl. freilich Mittl. Inst. II, 274 Anm. Eisen fehlt in den Gräbern noch ganz, während es in der Iliade, wenn auch selten, schon genannt wird. Endlich darf auch der wichtige Umstand nicht unbeachtet bleiben, daß sich von dem Homerischen Götterglauben und von den religiösen Anschauungen späterer Zeit in Mykenal auch nicht eine Spur hat nachweisen lassen. Denn die rohen weiblichen Hölle und Knie von bemaltem Thon, die in Tiryns und Mykenal in großer Anzahl (freilich nur zwei in den Gräbern, Mus. Ath. 89b) gefunden sind (vgl. z. B. Schliemann N. 2 ff.), mit der Homerischen Hera Roonis in Verbindung zu bringen, ist schwerlich statthaft.

Neben diesen wesentlichen Unterschieden, die deutlich die »mykenische« Periode als die ältere kennzeichnen, bleibt doch eine Reihe von Berührungspunkten übrig, so daß über den Zusammenhang kein Zweifel möglich ist. Manche Homerischen Waffen und Geräte lernen wir am besten aus den mykenischen Funden kennen, für den Becher des Nestor gibt es keine genauere Analogie als den Silberbecher (Schliemann N. 346; Helbig, Hom. Ep. 272 ff. Fig. 115), das *σάκος ἀντικέραλλον* bieten die Gräberfunde in seinen verschiedenen älteren Formen (Helbig a. a. O. 260 ff.; vgl. auch Mittl. Ath. Inst. II, 276 Anm. III, 3 f.). Immerhin sind die Unterschiede so groß, daß, wie schon oben angedeutet ward, nur eine völlige Umwälzung aller Verhältnisse, wie sie die dorische Wanderung hervorgerufen hat, die genügende Erklärung dafür geben kann.

Der dorischen Wanderung voraus also liegt die »mykenische« Kultur. Am glänzendsten ist sie in Mykenal selbst vertreten, ein Zeugnis für die Macht und den Reichtum der dort waltenden Fürstengeschlechter; keineswegs aber ist sie auf Mykenal allein beschränkt. Über ganz Ostgriechenland von Thessalien bis zum Eurotathal und über die Inselwelt wenigstens bis Rhodos hin erstreckt sich ihr Bereich. Eine längere, wohl mehrhundertjährige Entwicklung innerhalb dieser Periode läßt sich nachweisen von den mykenischen Schachtgräbern bis zu den Kuppelgräbern und darüber hinaus. Trafen wir in den ersteren schon Bernsteinschmuck, Gegenstände von Alabaster, sogar ein Straußenei, so fand sich doch Elfenbein und Glasfluß noch sehr vereinzelt. Gerade diese Stoffe aber kommen in der späteren Zeit besonders zur Geltung, offenbar ein Beweis für den regeren Handelsverkehr mit den Ost-

lichen Mittelmeerländern. Wohl möglich, daß die Vermittlung zwischen Ost und West jetzt immer ausschließlicher von den Phönikiern übernommen ward, von deren Bedeutung in den folgenden Jahrhunderten die Homerischen Gedichte Zeugnis ablegen.

Wer aber waren die Träger dieser eigenartigen »mykenischen« Kultur? Mit Recht hat Köhler, Kuppelgr. v. Menidi 52 hervorgehoben, daß in allen den gleichartigen Grabstätten Ostgriechenlands keinerlei landschaftliche Unterschiede erkennbar sind, und daraus den Schluß gezogen, diese Kultur müsse als etwas Gewordenes und bereits Fertiges von außen nach Griechenland verpflanzt sein. Ist aber diese Kultur eine einheitliche, urwüchsige und unvermischte? und wo ist ihre Heimat? Das ist die seit einem Jahrzehnt mit Lebhaftigkeit erörterte Frage und noch ist man weit davon entfernt zu einer Einigung gelangt zu sein. Aber durch die bisherigen Untersuchungen ist doch vieles klargestellt und die endgültige Lösung der Frage vorbereitet. Fernere Funde werden weiter führen. Ein neuer Versuch, viele noch ungehobene Schwierigkeiten zu beseitigen und über manches dunkle Gebiet Licht zu verbreiten, wird schon seit geraumer Zeit von dem Werke Furtwänglers und Löschkes erwartet »Mykenische Vasen, vorhellenische Thongefäße aus dem Gebiete des Mittelmeeres«. Hier können nur die Ergebnisse bis jetzt veröffentlichter Einzeluntersuchungen zusammengefaßt werden.

Die Sagen erzählen, daß die Perseiden, die Gründer der Burg, von den Inseln kamen, daß des Tantaloß Geschlecht von Lydien einwanderte; die kyklopischen Mauern aber werden Kyklopen aus Lykien zugeschrieben. Als fremdländisch muß also den späteren Bewohnern das erscheinend sein, was sie von Resten der ältesten Vergangenheit überkamen. So hat denn auch Köhler bei dem ersten Versuch den Ausgangspunkt dieser Kultur genauer zu bestimmen (Mittl. Inst. III, 1 ff.) das ausschließlich griechische orientalische Gepräge dieser Kunst betont (vgl. auch Helbig, Hom. Ep. 45). Andre meinen, daß doch manches an Griechen und griechische Eigenart erinnere. So hat man auf das Löwenrelief am Löwenthor hingewiesen (vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildwerke, Berlin 1885, N. 1) — früher nannte man sie zuweilen Wölfe, Helbig, Hom. Ep. 289 bezeichnet sie als Panther oder Leoparden —, aber es ist nicht einmal sicher, ob das Relief in Mykenal selbst gefertigt ist (Steffen a. a. O. 24). Die nächste Analogie bieten phrygische Denkmäler (Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 182 Fig. 67), die eigentümliche Säulenform kehrt wieder beim »Schatzhaus des Atreus« und in Spata, eine gleichartige Basis in Spata (Mus. Ath. 103a), an einem Elfenbeingriff von Menidi (Kuppelgr. Taf. VIII, 6, vgl. auch das Blumengefäß auf dem Silberbecher Abb. 1208), die

Achtecke über der Saule lagern uns als fortlaufende Reihe an der Fassade des Schliemannschen Kuppelgrabes. Das Relief nimmt keine Sonderstellung ein, sondern schließt sich dem Charakter nach eng an die übrigen Reste der »mykenischen« Periode an, muß also auch der gleichen Beurteilung unterliegen. Ein Streben nach Naturwahrheit ist unverkennbar, dasselbe aber begegnet uns auch auf fast allen übrigen über das rein ornamentale hinausgehenden älteren Darstellungen der »mykenischen« Kultur. Ich erinnere an die Dolchklingen (Abb. 1190), an die Goldringe und Schieber (Abb. 1191, Milchhofer, *Anfänge d. Kunst* 34), an den silbernen Stierkopf (Abb. 1207), an viele der Inselsteine (s. oben S. 985). Von allen diesen Fundstücken kann es als durchaus sicher, von den Gemauern als wenigstens wahrscheinlich gelten, daß sie nicht in Mykenai hergestellt, sondern auf dem Seewege bezogen sind.

Allgemein gelten als Erzeugnisse einheimischer Kunst die augenscheinlich nach Porträtmöglichkeit strebenden Gesichtsmasken (S. 254 Abb. 239), bei denen man schwerlich einen Hauch griechischen Geistes verspüren wird, und die Grabreliefs von Kalkstein (Abb. 1203). Die Verwandtschaft mit den Darstellungen der Goldringe, besonders mit der Hirschjagd, ist so auffällig, daß sogar vermutet worden ist, der mykenische Steinmetz habe sie als Vorbild benutzt (Overbeck, *Gr. Plast.* I², 32). Eine Beeinflussung durch derartige Darstellungen ist wohl glaublich, zugleich aber liegt vor aller Augen die Unbeholfenheit und Plumpheit der Nachbildung. Wir werden demnach in Mykenai kaum schon vom Hervortreten griechischen Kunstcharakters reden dürfen, um so weniger, als ja auch die Homerische Zeit in allen unseren Formen nach Helbig's Forschungen noch völlig unter orientalischen Einflüssen steht. Nichts scheint endlich naturgemäßer einheimischen Handwerkern zugeschrieben werden zu müssen als Thongefäße. Und doch verbietet sich diese Annahme für Mykenai durch die Erwägung, daß ganz gleichartige Gefäße sich an den verschiedensten Punkten Ostgriechenlands und der Inseln gefunden haben. Die Überemtionung von Thon und Technik in Verbindung mit der eigentümlichen naturalistischen Verzierungsweise, die oben besprochen ward, schließt die Vermutung aus, daß diese Gefäße gleichzeitig an vielen getrennten Orten hätten hergestellt werden können. Auf den Inseln scheint der Fabrikationsmittelpunkt gewesen und von dort her ihre Verbreitung auf dem Handelswege erfolgt zu sein. Ob sich unter der gesamten Masse der mykenischen Scherben, wie sich zeitlich verschiedene Gattungen sondern lassen, so auch sicher an Ort und Stelle verfertigte Stücke finden, ist noch nicht festgestellt. Interessant ist ferner die Tatsache, daß die kindlich rohen Tiergestalten und

Idole von bemaltem Thon, welche zwar in den Gräbern nur vereinzelt, um so häufiger außerhalb derselben und in Tiryns angetroffen wurden (Schliemann Taf. A—C farbig, XVI—XIX, ferner N. 8—11, 111—113) in der gleichen Form und Technik auch auf der Burg von Athen und anderwärts zum Vorschein kommen, ein deutlicher Beweis, daß selbst diese kunstlosen Thonbilder mit ihren vogelartigen Gesichtern und halbmantelförmigen Armatumpfen ein Handelsartikel waren. Man bezog sie, wie die Technik unwiderleglich beweist, von den gleichen Orten, wie die Thongefäße (Furtwängler, *Bronzefunde v. Olympia* 28 f. 33). Der Umstand, daß in der Nähe von Syrakus ein Grab in einer den Kuppelbauten verwandten Form Thongefäße ähnlichen Charakters enthielt,



1206 Goldblechfigur (zu Seite 799.)

legte Helbig (*Hom. Ep.* 68 f., *Bull. Inst.* 1884, 9) die Frage nahe, ob diese Gräber nicht auf eine alte phönizische Niederlassung zurückweise. Indes werden nur wenige geneigt sein, die charakteristischen Grabbauten und Thongefäße von Mykenai phönizischen Ansiedlern zuschreiben.

Um so weniger, als sich unter den mykenischen Funden eine kleine phönizische Gruppe ziemlich sicher ausscheiden läßt (Milchhofer, *Anfänge d. Kunst* 7 ff.). Unzweifelhaft gehören hierher die aus doppelten Goldplättchen hergestellten, an irgend einen Gegenstand angehefteten Bildchen einer nackten Frau mit einer Taube auf dem Kopf (einmal außerdem mit zwei Tauben, die von den Schultern ausgehen), es ist gewiß Astarte (Abb. 1205 a, b, nach

Schliemann N. 267 u. 268). Ebenso sicher hat man in den fünf Goldblechen, die eine taubenbesetzte Fassade zeigen (Schliemann N. 423, Mus. Ath. 91 b), Nachbildungen des Heiligtums der Taubengöttin von Paphos, der *Astarte* erkannt. Auch anderer Goldschmuck, bei dem Palmblatt und Lotoskelch eine Rolle spielt (z. B. Schliemann N. 264—266, 292, 470, 471), und eine Reihe fremdartiger Tierbildungen, zu denen der Greif gehört (Abb. 1206, nach Schliemann N. 272, vgl. N. 261) scheint auf den selben Ausgangspunkt hinzuweisen. Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 10 f. hebt als das charakteristische Merkmal dieser orientalisierenden Goldarbeiten hervor, daß sie in fertigen Hohlformen geprägt, bzw. gegossen seien. Vom vortrefflich modellierten, zum Aufhängen bestimmten silbernen Stierkopf mit Hörnern von Goldblech (Abb. 1207, nach Schliemann N. 327; Mus. Ath. 93 a) ist es fraglich, ob er hierher gezogen werden darf. Ein ähnlicher Stierkopf wird auf der Wandmalerei eines ägyptischen Grabes von den Kefa d. i. den Phönikiern als Tribut dargebracht (vgl. Hellwig, *Hom. Ep.* 24). Doch ist damit phönikische Arbeit noch nicht erwiesen. An phönikische Goldgefäße erinnern viele der mykenischen (vgl. Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 22). Daß außerdem das an beiden Enden durchbohrte Straußenei mit aufgenieteten Delphinen von Alabaster (Schliemann S. 438, Mus. Ath. 98 b), mancherlei Gegenstände von Alabaster, Schwertknäufe, Gefäße (N. 356, 479; Mus. Ath. 93 b), Nachahmungen von befranzen Schleifen und Binden (N. 352, Mus. Ath. 95 b), ferner Vasen von sog. ägyptischem Porzellan, Glaszylinder und verzierte Glasfußkörperchen, endlich Elfenbeinschmuck —, daß alle diese Dinge, wenn auch schwerlich ausschließlich, so doch hauptsächlich durch Vermittlung phönikischer Händler nach Griechenland gekommen sind, läßt sich als sicher annehmen.

Dem schönen Rindskopf stehen an Feinheit der Arbeit und an technischem Geschick die Dolchklingen (s. oben S. 987 und Abb. 1190) und ein Becher mit eingelegter Arbeit zunächst. Das Silber-

gefäß (Abb. 1208 a, b, nach Mittl. Ath. Inst. VIII Taf. I, in ungereinigtem Zustand Schliemann N. 348) im Gewicht von 1,036 kg hat eine Gestalt, die unter den mykenischen Thongefäßen nicht selten ist,



1207 Silberner Stierkopf mit Hörnern von Goldblech

auch die charakteristische Form des Henkels steht nicht allein (vgl. Schliemann N. 346). Auf drei Seiten ist eine Art Kübel mit Zweigen (blühenden Pflanzen?) darin zunächst durch Gravierung vorzeichnet, diese Vorzeichnung sodann mit dünnen Goldplättchen überkleidet und die Einzelheiten mit

dem Grabstichel eingetrieben. Die Technik stimmt also mit der einiger Dolchklugen überein, nur fehlt die Verwendung verschiedenfarbigen Goldes. Köhler erinnert an die Blumen- und Gartenkultur in Ägypten und nimmt wie für die Technik, so auch für die Darstellung ägyptische Vorbilder an.

die Gräber zu fallen scheinen, nach Argolis gekommen sein. Dort konnten sich ägyptische und asiatische Einflüsse in gleicher Weise geltend machen. Für Anwohner des Meeres paßt die eigenartige Neigung, dem Meer und dem Tierleben des Meeres die Verzierungen für irdene Gefäße, für Goldschmuck,



1200. Silberbecher (Mittl. Zu Salto 981)

Ist auch die Pflanzenbildung recht steif und unbeholfen, wird man das Stöben nach Naturwahrheit doch auch hier nicht verkennen können. Auch die Dolchklugen sind, wie vor allem die Nilandschaft mit der Entenjagd (Mittl. Atl. Inst. VII Taf. 8) beweist, zweifellos von ägyptischen Vorbildern beeinflusst, auch die Technik wird ägyptisch sein. Mit Recht aber hat Köhler (a. a. O. 248 f.) jeden Gedanken an Verfertigung der Klugen in Ägypten abge-

wiesen, mit dem Hinweis darauf, daß sie sich von den übrigen mykenischen Funden nicht trennen lassen, mit dem die Darstellungen inhaltlich wie stilistisch, namentlich auch durch das Nebeneinander verschiedener Stilgattungen, zusammenhängen. Er sieht die Inselwelt des ägäischen Meeres mit den umliegenden Küsten als das Produktionsgebiet an. Daliin scheint in der That alles je länger je mehr zu weisen. Von den Inseln sollten die Persiden, in deren Periode



1201. (Zu Salto 981)

für Glasflußplättchen, für geschnittene Steine zu entlehnen. Meeresschiffe, Fische verschiedener Gattung, Muscheln, langhalsige Wasservögel und vor allem Tintenfische in mancherlei Gestalt sind mit besonderer Vorliebe nachgebildet. Sollte Milchhofer recht haben, daß der Ursprung der charakteristischen Verzierungsweise einer ungemein reichhaltigen Gruppe der Goldsachen mit rein linearen, aus der Metalltechnik selbst erwachsenen Ornamenten,

zumal der Spirale, in dem goldreichen Kleinasien, und zwar in Phrygien zu suchen sei, so kann doch diese Ornamentik nicht von dort aus direkt nach Mykenai gelangt sein. Ist sie doch auf die Thongefäße jener Periode übertragen, welche, wie wir sahen, auf die Inseln zurückweisen. Dort wird diese Vermischung stattgefunden haben, die dann auch bei den Verzierungen des Metallblechs zur Geltung kam: Polyp, Schmetterling und ähnliche Gestalten gingen nun auf

den Goldschmuck über, dem sie ursprünglich fremd waren. Gräber, die den Kuppelbauten entsprechen, hat man bis jetzt auf den Inseln des ägäischen Meeres nicht gefunden, doch kann das nicht ins Gewicht fallen, da man erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit diesen Grabformen ernster Beachtung geschenkt hat. Die Entdeckung eines ähnlichen Baues auf der Ostküste Siciliens, der vermutlich einer Ansiedlung desselben Seesvolks angehörte, ist nicht ohne Belang.

Freilich, welches Stammes das Volk war, dessen Glieder diese aus verschiedenen Anregungen erwachsene und doch einheitlich gewordene Kultur

und sonst) meint diese wichtige Rolle für Kreta in Anspruch nehmen zu dürfen.

Größere Übereinstimmung zeigen die Ansichten über die Zeit der mykenischen Grabfunde und somit der ganzen mykenischen Kulturperiode. Die Kuppelbauten müssen der dorischen Wanderung vorangehen, um wie viel mehr die beträchtlich älteren Schachtgräber. Auch eine Reihe anderer Erwägungen leitet dazu, die Burggräber in das letzte Viertel des zweiten Jahrtausends v. Chr., genauer in das 12. oder den Anfang des 11. Jahrhunderts zu setzen (vgl. Köhler, Mittl. Ath. Inst. VII, 250; Hellög, Hom. Ep.



1201. Athene und Menes (Zu Schön 1907.)

mit sich nach Argolis brachten, ob sie in engeren Verhältnissen zu asiatischen Völkern und zu den Phönikiern standen, oder ob sie, worauf manche von Milchhöfer hervorgehobene Momente zu weisen scheinen, den vordorischen Einwohnern des Peloponnes stammverwandt waren, das muß zunächst noch eine offene Frage bleiben. Auch das Problem kann noch nicht als gelöst gelten, welche Insel, bzw. welche Küstenlandschaft als der eigentliche Ausgangspunkt dieser mykenischen Kultur zu betrachten ist. Köhler (Mittl. Ath. Inst. III, 1 ff.) hatte Karien in Vorschlag gebracht, Langbehn (Flügel gestalten d. alt. griech. Kunst 1881 S. 99 f.) scheint, mit freilich unzulänglichen Gründen, für Rhodos eintreten zu wollen, Milchhöfer (Anfänge d. Kunst 201

54). Mit Recht wird dabei an Minos und die kretische Seeherrschaft erinnert. Erwähnt muß freilich zum Schluss noch werden, daß Stephani (Compte Rendu de la comm. arch. 1877 p. 31 ff.) und nach ihm E. Schulze (Russ. Revue Bd. XVI) die mykenischen Schachtgräber nordischen Völkern zuschreibt, etwa den Herulern, welche im 3. Jahrh. n. Chr. in Griechenland einfielen. Doch ist diese Ansicht, der anfangs durch die Fremdartigkeit der gefundenen Gegenstände Vorschub geleistet werden mochte, durch die Fundtatsachen selbst hinreichend widerlegt, und es ist kaum glaublich, daß auch jetzt noch jemand, nachdem an so vielen verschiedenen Stellen gleichartige Funde zu Tage getreten sind, bei dieser Meinung beharren sollte. [v. B.]

Myron, Bildhauer von Eleuthera in Boiotien, blühte thätig in Athen um Ol. 80. Er war, wie Phaidias und Polykleitos, Schüler des Ageladas. Der Kreis seiner Darstellungen ist ein außerordentlich mannigfacher, als Material bediente er sich fast ausschließlich des Erzes und zwar des alginetischen, während Polykleitos sich des dultschen bediente. Letztere Nachricht ist für uns leider ganz wertlos, da wir den Unterschied beider Erzarten nicht kennen. Unter seinen Werken finden wir an Gotterbildern ein Holzhild der Hekate, zweimal Apollon, Dionysos, eine aus Zeus, Athene und Herakles bestehende Gruppe, ferner eine Gruppe der Athena und des Marsyas. Letztere ist uns in verschiedenen Nachbildungen noch erhalten, nämlich auf attischen Münzen, einem attischen Marmorrelief und einer attischen Vase (Abb. 1200 auf S. 1001, nach G. Hirschfeld, *Athena und Marsyas* Taf. I). Athena hatte die Flöten erfunden, aber weggeworfen, weil sie beim Blasen ihr Gesicht entstellt, und Marsyas hob sie wieder auf. Dieser Mythos ist dargestellt Marsyas mit der Geberde gewaltigen Schreckens vor Athena zurückprallend. Die Gestalt des Marsyas stimmt in allen Wiederholungen in der Hauptsache überein, während die der Athena bedeutend verschiedene ist. Eine treffliche Marmorwiederholung des Marsyas besitzen wir im Lateran zu Rom (Abb. 1210, nach der einzigen photographischen Aufnahme). Falschlicherweise hat man das Werk als tanzenden Satyr gefaßt und ihm deshalb Kastagnetten in die Hände gegeben. Die Bewegung der Arme ist ähnlich wie auf dem Vasenbilde zu denken. — An Heroen bildete Myron zweimal Herakles, Perses, Erechthos. — Dem menschlichen Kreise gehören an die Statue des Läufers Ladas, ferner die des berühmten Diskuswerfers und eine Reihe weiterer Athletenstatuen. Vom Diskuswerfer sind uns eine Reihe von Nachbildungen erhalten. Die beste derselben, im Palazzo Massimo zu Rom, geben wir unter Abb. 1211, nach einer Photographie. Ebenfalls dem menschlichen Kreise angehörig ist seine Darstellung der Säger

(priest), wahrscheinlich ein Wallgeschank der Tischler an Athens Ergane. Ein sonst dem Myron zugeschriebenes Werk, eine trunksüchtige Alte aus Marmor, ist aus der Reihe seiner Werke zu streichen. — Unter seinen Tierbildungen ist die von Epigrammendichtern viel besungene Kuh weltbekannt, ferner werden vier Stiere und ein Hund gerühmt. — Schließlich zählte Myron auch in Silber.

Der Kunstcharakter des Myron läßt sich auf Grundlage der literarischen Überlieferung und mit



1210 Marsyas des Myron.

Hilfe der uns erhaltenen Statuen des Marsyas und des Diskobol sehr klar zeichnen. Am berühmtesten sind seine Athleten- und Tiergestalten. Geprägt wird die Lebendigkeit und Naturwahrheit seiner Darstellungen. *ἰσχυρὸν, lebensvoll*, ist ein öfters vorkommendes Epitheton seiner Werke, und Propertius nennt seine Stiere *viuida signa*. Dem Ladas ist der Atem aus den hohlen Weichen auf die äußersten Lippen gedrängt, er scheint von der Basis herabspringen zu wollen; in der Schilderung der Lebendigkeit der Kuh überbieten sich die Dichter. Daß sich diese lebensvolle Naturwahrheit besonders in der Auffassung und Bewegung der Werke, mehr als in der Einzeldurchbildung des Formalen ausspricht, geht aus dem Urteil bei Plinius (XXXIV, 58) hervor: er habe Haupt- und Schamhaar nicht vollendeter als das rohe Altertum gebildet. Auch mißsen wir uns die Gestalten unseres Künstlers mehr physisch

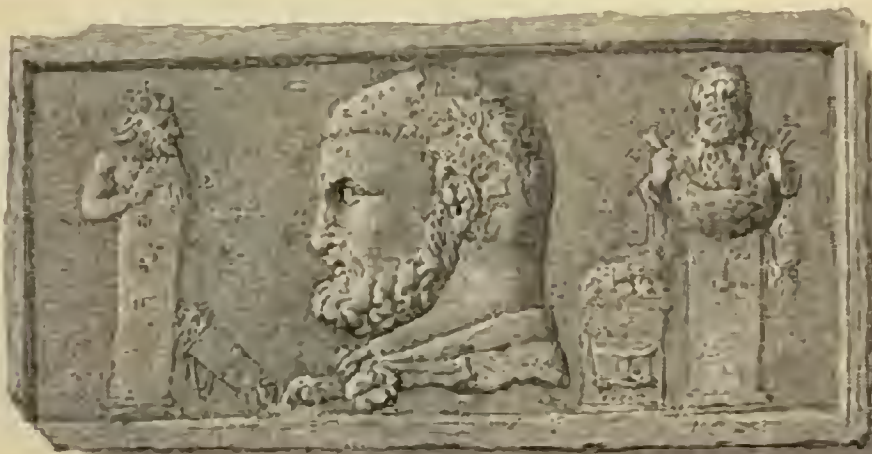
als geistig lebensvoll denken. Denn wenn auch der Auctor ad Herennium (IV, 6), wie bei Praxiteles die Arme, bei Polykleitos die Brust, so bei Myron den Kopf lobt, so bemerkt doch Plinius (l. c.), er habe nur bedacht auf den Körper, den geistigen Ausdruck nicht dargestellt (*animi sensus non expressisse*). Der scheinbare Widerspruch beider Urteile wird gelöst durch Petronius (88), der von Myron sagt, *pocum hominum animas ferarumque aere comprehendit*. Nicht der *animus*, sondern die *anima* zeichnet die Werke des Künstlers aus, nicht der geistige Ausdruck, sondern der Ausdruck des physischen Lebens. Eine Betrachtung des Kopfes des Diskobol, der leider in



1311 Myrons Diskuswerfer. (Zu Seite 1093.)

unserer Abbildung ziemlich unvollkommen wiedergegeben ist, wird dieser Urteil bestätigen. — Weiter erfahren wir durch Plinius: *Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polykleitos et in symmetria diligentior*: er war in seinen naturwahren Darstellungen sehr mannigfaltig und vielseitiger als Polykleitos und auch sorgsamer in den Proportionen. Letztere Bemerkung hat vielfach Anstoß erregt, da Polykleitos in seinem Kanon ja das Musterbild eines Proportionsystems gegeben, doch werden wir bei Betrachtung dieses Künstlers sehen, daß es ihm bei seinen ruhig stehenden oder nur wenig bewegten Statuen mehr auf die Darstellung des Eumetron, eines allgemein gültigen Normalproportionsystems, ankam, während Myron die Proportionen (*symmetria*) seinen so verschieden gearteten Vorwürfen für jeden einzelnen Fall erst anpassen mußte. Myron schwankte vor keiner Kühnheit und Schwierigkeit zurück, das beweist am besten

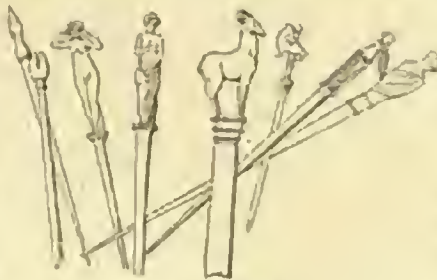
sein Diskobol, von dem Quintilian (II, 18, 8) sagt: *was ist so verdreht und kunstreich durchgearbeitet (distortum et elaboratum)*, wie jener Diskobol des Myron? Solchen Gestalten gegenüber erscheinen die eines Polykleitos sehr einfach, die ganze Wirklichkeit dieses Meisters gegenüber der des Myron eine einseitige. Zwei Urteile der Alten sind hier noch anzuführen, welche aber mehr als Geschmacks-, nicht als Kennerurteile aufzufassen sind. Cicero (Brutus 18) findet die Myronischen Werke noch nicht genügend der Wahrheit genähert, aber doch so, daß man nicht anstehe, sie schon zu nennen, und Quintilian (XII, 10, 7) nennt sie weicher als die des Kalamis. Beide Rhetoren konnten ihrem Publikum die Gebilde eines Meisters, dem zum Teil noch etwas Altertümliches anhaftete, nicht in der Weise rühmen, wie das Plinius durch Vermittlung des Varro nach einer guten griechischen Quelle that. [J]





N

Nadeln. Abgesehen von den zur Befestigung der Kleider gebrauchten Nadeln, deren gewöhnlichste Form wir oben im Art. »Fibeln« besprochen haben, bediente man sich der Nadeln vornehmlich beim Kopfsatz zum Festhalten und zum Schmuck der Haare. Wir haben im Art. »Haartracht« erwähnt, daß in älterer Zeit auch die Athener das Haar aufgebunden trugen und daß die sog. Clakaden, mit denen sie dasselbe schmückten, von manchen Erklärern für eine Art Haarnadeln gehalten werden. Für gewöhnlich aber bilden die Haarnadeln nur einen Bestandteil der weiblichen Haartracht, und dieser gehören jedenfalls auch die zahlreichen auf uns



1212 Haarnadeln.

gekommenen Exemplare von solchen an. Wir besitzen Nadeln aus Bronze, Silber und Gold, aus Knochen und Elfenbein; nicht wenige darunter zeigen eine zierliche künstlerische Behandlung des Knopfes. Die hier Abb. 1212 (nach Mus. Borb. IX, 15) abgebildeten, aus pompejanischen Funden herrührend, sind aus Elfenbein gefertigt, einige darunter sehr einfach, z. B. die mit der Pinie als Knopf oder mit einer Laterne, in der drei bewegliche Kugeln angebracht sind, zierlicher sind die, welche eine Herme oder

eine Venusstatuette als Spitze zeigen, namentlich die eine, bei der Venus, das Haar ordnend, dargestellt ist. Derartige Motive, wobei das Ornament zugleich an die Bestimmung des Geräts erinnert, sind im alten Kunstgewerbe sehr beliebt. Vgl. Blümmner, Kunstgewerbe im Altert. II, 187 ff. [11]

Narkissos. Der schöne Jüngling Narkissos in der bolotischen Stadt Theoplat blieb kalt gegen alle Liebesbewerbungen von Männern und Jungfrauen. Die Nymphe Echo stellte dem lieblichen Jäger in helfser Schnusucht auch, ward aber gleichfalls verschmäht und zog sich aus Gram und Scham in Höhlen zurück und ward zu Stein (vgl. oben S. 465). Da erblickt Nar-

kissos sein eigenes Bild im klaren Wasser der Quelle und verliebt sich in dasselbe. Sehnsüchtig verlangend, in den Besitz des Geliebten unten im Wasser zu gelangen, schwimmt er in den Qualen unbefriedigter Liebe dahin, bis er stirbt. Als die trauernden Najaden seinen Leib bestatten wollen, finden sie an dessen Stelle eine Blume mit safranfarbigem Kelche, der von weißen Blättern umgeben ist. Diese unnutige Erzählung Ovids (Met. III, 342 ff.), bemerkenswert variiert bei Conon narr. 24

und weitaus kritisiert von Paus. IX, 31, 6, außerdem in zahlreichen Schriftstellen des späteren Altertums erwähnt und angedeutet, hat als hallmythisches Gewächs oder als ethische Erfindung sehr verschiedene Deutungen erfahren. Den Alten galt Narkissos meist als Repräsentant harter Sprödigkeit, eitler und kalter

Mythos gefunden, der sich an die langsam welkende Blume knüpft, welche bei den Alten von ihrem betäubenden Geruche benannt ist (*vapetosoos* von *vapēdy*, davon auch markotisch) und die verwelkende Schönheit des Jünglingsalters, die Betäubung und Erstarrung im Todesschlaf personifiziert. Die Blume,



1212 Narkissos sein Bild im Wasser betrachtend. (Zu Setto 1907.)

Selbstliebe, aber auch lobenswerter Enthaltsamkeit. Unter den neueren Mythologen haben, abgesehen von Creuzers mystischer Auslegung im Sinne der Neuplatoniker, einige den Ursprung auf die böotische Knabenliebe bezogen und die Fabel »zur Warnung grausamer Knaben« von einem einheimischen Dichter ersinnen lassen (so auch Welcker). Dagegen hat Fr. Wesseler in seiner umfangreichen Schrift (*Narkissea*, Göttingen 1856, 134 S. 4^o) in der Sage einen uralten

welche als Täuschungsmittel beim Raube der Korn (Hymn. Hom. Cer. v. 426) diente und demgemäß dieser wie der Demeter geweiht ist (nach Soph. Oed. Col. 682 ff.), wird in sehr ausführlicher botanischer Erörterung als unser weiße Tazette nachgewiesen, die das Wasser liebt, ihren Kelch nach unten senkt und im Sonnenbrande ahetirt; so habe sich der Mythos an dem Symbol entwickelt. »Der Kern des Mythos ist, sozusagen, nichts anderes als die Ge-

schichte der Narzisse. Dafs daneben der hervorragende Lokalkult des Eros in Thespia und dessen Begleitung zu der eigentümlichen Gestaltung der Sage mitgewirkt hat, ergibt sich leicht.

Die Relieftheile von Kunstdarstellungen des Narkissos im späteren Altertum wird namentlich durch eine Anzahl von pompejanischen Wandgemälden bezeugt, die sämtlich bei freier Behandlung der Einzelheiten dieselbe Situation bieten, nämlich den sich im Wasser spiegelnden Narkissos. Wir geben das zugleich einfachste und schönste derselben nach Mus. Borb. X, 36 (Abb. 1213). Von der Jagd ausruhend, wie der lässig gehaltene Spiels zeigt, sitzt der Jüngling auf der herabgeglittenen Chlamys und schaut mit der Linken sich aufstützend von dem den Bach überbrückenden Felsblock hinab in das klare Wasser, welches ihm sein (über die Wahrheit hinaus buntgemaltes) Schattenbild widerspiegelt. Sein Haupt ist, wie gewöhnlich, mit einem Kranze umwunden: selbtsüchtige Trümmerei ist der Ausdruck des Antlitzes. Die umgestürzte Fackel des in einiger Entfernung stehenden Eros deutet proleptisch auf das Hinsterben dieses ganz von der Liebe ergriffenen Lebens. Auf einem andern Gemälde zieht Narkissos das Gewand empor und beugt seinen ganzen Körper seitwärts, um sich dem Genufs des Anblicks hinzugeben; auf andern schaut er selbsterwehnt nicht in den natürlichen Quell, sondern in ein Metallbecken, welches ein Eros eben mit Wasser füllt. Während der Jüngling auf allen diesen Bildern sitzend dargestellt ist, beschreibt ihn Philostr. I, 23 auf einem Bilde mit gekreuzten Beinen dastehend, eine Haltung, in welcher wir ihn allerdings auf allen andern Denkmälern finden (größtentheils abgebildet bei Wieseler a. a. O.). Außer einigen geschnittenen Steinen, auf denen die mit beiden Händen zurückgeschlagen gehaltene Chlamys die Absicht der Selbstbespiegelung anzudeuten scheint, gibt es Relieftdarstellungen von Grabmalern, welche einen ermüdeten, langgelockten und bekränzten Jüngling mit über dem Kopf aussonnengelegten Armen zeigen: der nackte Körper lehnt sich an einen Baum, der Blick ist zur Erde geneigt, wo sich meist ein ihm ähnliches Gesicht wie eine Maske abhebt. Das letztere und ein daneben stehender Eros mit der Fackel sichert die Deutung auf Narkissos, und macht dieselbe Erklärung wahrscheinlich auch für andre Fälle, wo jene Maske fehlt (uns Fälschlichkeit des Kopisten?) und man gewöhnlich einen Todesgenius annimmt. Unter den freistehenden statuarischen Bildungen dieser Art, welche Wieseler für Narkissos beansprucht (nicht ohne Grund, vgl. die Beschreibung der Brunnensstatue bei Callistratos 6), zeichnet sich eine im Louvre (Clarac 390, 1859) und eine im Vatican aus, letztere in der Galleria delle statue n. 396 und abgeb. Mus. Pio-Clem. II, 31; Clarac 632, 1424, jetzt gewöhnlich

Adonis genannt, erstere auch als Genius der Todesruhe bezeichnet. Auch der Antinous im Capitol (abgeb. Righetti I, 5) wird von Wieseler und von Welcker (Alte Denkm. V, 90) unbedenklich für Narkissos erklärt. [Bm]

Nankydes, Bildhauer von Argos, Schüler des Polykleitos. Sein Werk war das Standbild der Hebe aus Gold und Elfenbein, welches neben der argivischen Hera seines Lehrers aufgestellt war. Letzterer Umstand läßt im allgemeinen auf ein näheres Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler schließen, ebenso auf die Tüchtigkeit des letzteren, von dessen Kunstcharakter wir sonst nichts wissen. Ferner kennen wir von seiner Hand Hekate, Hermes, einen Diskuswerfer, einen Widderopferer, ein Bildnis der Dichterin Erinna und mehrere athletische Siegerstatuen, sämtliche Werke aus Erz. Eine Wiederholung des Diskobol hat man in einer Marmorstatue der sala della biga des Vatican (s. oben Abb. 503) erkennen wollen, doch ist das Original dieses Werkes sicher attischen Ursprungs. [J]

Nemesis. Das eigentümliche Beispiel einer Gottheit, die aus einem abstrakten Begriffe geradezu gemacht zu sein scheint, wird dadurch erklärlich, daß wir in dieser Abstraktion den tiefsten Gedanken hellenischer Volksmoral angeprägt finden. Der heroische Neid der Götter, welcher auch der Nemesis gleichgestellt wird (I, 34 $\kappa\rho\omicron\sigma\sigma\upsilon\nu$ $\delta\alpha\psi\epsilon$ $\epsilon\kappa$ $\theta\epsilon\omicron\upsilon$ $\nu\epsilon\mu\epsilon\sigma\epsilon\varsigma$ $\mu\epsilon\tau\alpha\lambda\iota$), ist nur ein derberer Ausdruck für die Empfindung, welche den Gedanken der verteilenden Gerechtigkeit (von $\nu\epsilon\mu\omega$, $\alpha\pi\omicron$ $\tau\eta\varsigma$ $\epsilon\kappa\delta\alpha\tau\eta$ $\mu\alpha\upsilon\eta\tau\eta\sigma\omega\varsigma$ Aristot. mund. 7, *iustitia distributiva*) erzeugt hat, um damit den Menschen das Maßhalten einzuprägen. Die homerische Wendung $\alpha\theta$ $\nu\epsilon\mu\epsilon\sigma\iota\varsigma$ $\nu\epsilon\varsigma$ ist nicht zu tadeln: zengt für die Innerlichkeit dieses Bewußtseins; ebenso die Mahnung daselbst (N 121: $\alpha\lambda\lambda'$ $\epsilon\nu$ $\omega\pi\epsilon\alpha\iota$ $\theta\epsilon\alpha\varsigma$ $\epsilon\kappa\alpha\sigma\tau\omicron\varsigma$ $\alpha\iota\delta\omega$ $\kappa\alpha\iota$ $\nu\eta\kappa\epsilon\iota\upsilon$) Ehre und Schande zu bedenken, welche den Menschen aus ihrem sittlichen Verhalten erwachsen. Es ist gleichgültig, ob die spätere Figur der Göttin an ägyptische oder orientalische Gestalten sich anlehnte; auch unerheblich, daß sie in einem hesiodischen Gedichte nebst Trug, Liebe, Alter und Streit zu den Töchtern der Nacht zählt (Theog. 203), während im andern wiederum Ehre und Schande (Albion und Nemesis Opp. 200) das jetzige verlorbene Menchengeschlecht verabscheuen und aus dem Olymp entweichen sein sollen. Pindar kennt die strenge Göttin und betet zu ihr (Pyth. 10, 44; Ol. 8, 86). Im Volksbewußtsein wird die gerechte Verteilerin vorzugsweise als strafende Rächerin des Übermutes, als die vergeltende Macht aufgefaßt. Die athenische Totenfürer (Νεκροποία) hatte den Zweck, etwaige Pflichtversummungen gegen die Verstorbenen wieder gut zu machen (Schömann zu Imacio S. 223). An Altären und Verhörrn gebracht es ihr keineswegs, nament-

lich im spätem Altertum, wie die Anthologie zeigt. In Rom hatte sie, ohne einen lateinischen Namen gefunden zu haben, ein Bild auf dem Capitol (s. Plin. II, 251, 28, 22).

In Betreff der Nemesis von Rhomus, wo eine Hauptstätte ihres Kultus war, und des berühmten Bildes derselben hat wohl Welcker das Richtige getroffen, wenn er entgegen seiner früher ausgesprochenen Ansicht in der Griech. Götterl. III, 28 annimmt, daß dort unter diesem Namen bis zu den Perserkriegen eine nicht klar und bestimmt überlieferte alte Göttin, wahrscheinlich Artemis verehrt wurde, mit der auch Helena in Verbindung stand, welche Stasinos in den Kyprien nicht ohne mythische Grundlage eine Tochter der Nemesis genannt haben kann. Der überwältigende Eindruck des Sieges von Marathon aber, den man ihrer nachbarlichen Unterstützung zu verdanken glaubte, sei die Ursache gewesen, der Naturgöttin jene ethische Personifikation zu substituieren, welche namentlich im Gedankenkreise der Gebildeten so tief Wurzel faßte. Man muß dabei annehmen, daß Nemesis ein Beinamen der Mondgöttin als Zeitmesserin war und daß etwa die Haltung des an die Brust gedrückten Armes (wie bei der älteren Aphrodite) der Umwandlung zu Hilfe kam; dann kommt in die sonderbaren Legenden über das nach den Perser kriegen geweihte Kultusbild einiges Licht. Man erzählte nämlich, die bei Marathon gelandeten Perser hätten einen parischen Marmorblock mitgenommen, um daraus eine Siegestrophäe zu fertigen; nach ihrer Flucht habe Phidias daraus die zehn Ellen hohe Nemesis gebildet (Paus. I, 33, 2). Dazu berichten andre, daß vielmehr Agorakritos, ein Schüler des Phidias, im Wettstreit mit Alkamenes das Bild einer Aphrodite gemacht, aber gegen diesen unterlegen sei und deshalb sein des Phidias würdiges Werk als Nemesis nach Rhomus geweiht habe (vgl. oben S. 26). Des Näheren literarisch bei Brunn. Künstlergesch. I, 240, der die Widersprüche durch die Annahme löst, daß die Statue von Agorakritos, aber in der Werkstatt des Phidias ausgeführt ward. Aus den Erzählungen geht hervor, daß das Bild einer Aphrodite Urania (s. oben S. 88) nahe verwandt war, außerdem finden wir Anklänge an Artemis und Athene infolge der Angabe, daß die Göttin eine Krone mit Hirschen und kleinen Nixebildern verziert trug (καρὸν δὲ ἰστέον τῆς θεᾶς ἀντιφύων, ὀδόντες ἔχον καὶ Νίξας ἀντιφύων οὐ περὶ δα); in der Linken hielt sie einen Apfelzweig, in der Rechten eine Opferschale; auf der Akropolis dargestellt waren. Die Bedeutung der letzteren war den Tempelhütern in Pausanias' Zeit nicht klar; da aber an der Basis des Bildes in Relief die Zuführung der Helena zu Nemesis durch Leda nebst Agamemnon, Menelaos und andern Familienmitgliedern dargestellt war (Gruppierung und Zusammenordnung selbst fraglich), so scheint

ein Bezug auf Achills Besiegung des Memnon vorzuliegen, falls nicht etwa die Akropolis als Götterfrucht (Homer A 423, P 206) wie die Hyperboreer gedacht sind.

Da die rhamnische Statue einen Apfelzweig hielt, so ist es unwahrscheinlich, daß sie zugleich jene charakteristische Geberde des rechten Armes darstellte, welche in der späteren Kunst für Nemesis typisch geworden ist, nämlich die Erhebung des Armes, um das Maß der Elle durch den Ellbogen anzuzeigen. Dies (vielleicht ägyptische) Symbol ist übrigens von den Künstlern guter Zeit meist in echt griechischer Weise durch das Anfassen des Gewandes in ein ungewollenes Motiv verwandelt (vgl. Art. »Gehärdensprache« S. 580). Der darin liegende Befehl des Maßhaltens wird noch verstärkt durch die Beigabe des Zügels in der andern Hand, wie das



1214 Nemesis.

Epigramm auf ein solches Bild ausspricht: Ἡ Νέμεις προλέγει τῷ πᾶσι τῷ τε χαλινῷ μὴτ' ἀμετρον τι ποιεῖν μὴτ' ἀχάρινα λέγειν (Anth. Planud. IV, 223; vgl. 224). Dazu kommen dritte, große Schulterflügel, welche nach Paus. I, 33, 6 wieder das rhamnische noch sonst ein andres Bild hatte. Dies letzte Attribut finden wir an der Nebenseite eines (spätromischen) Grabaltars in Florenz, deren entsprechende Seite eine Eupis (Göttin der Hoffnung) zeigt. (Dieselbe Gegenstellung in einem Epigramm Anth. Pal. IX, 145.) Abb.

1214, nach Wieseler, Alte Denkm. II, 250, welcher bemerkt, daß Nemesis hier wohl als Todesgöttin zu fassen sei. Sie steht gesenkten Hauptes, indem sie den rechten Arm auf die Brust legt, ohne das Gewand zu lassen, und im linken Arm einen Stab hält, nach Wieseler als Scepter, unachsehnend aber ein Erkennniss. Unbedingte Sicherheit verleihen dieser Erklärung der beigelegte Greif und das Rad, zwei Attribute, welche später sehr häufig sind, aber einer genauen Deutung noch bedürftig erscheinen. Das Rad geht nach Nonnos auf die Strafe des Ixion und die Folterung; den Greif bezeichnet dasselbe als Rachevogel (Ilionys. 45, 380: δίκης ποιήτορι κυκλῶν, 382: ἀυγὴ δὲ αἰ κεπόρτα περὶ ἥρῳν ὅπως ἀλάστορ). Auch allein erscheint der Greif mit dem Rade auf einem Sarkophagdeckel (Denndorf, Latern. N. 7; Rochette, Mon. inéd. p. 210 n. 3).

Eine größere Statue der Nemesis ist mit Sicherheit nicht nachzuweisen; denn die von Visconti,

Mus. Pio-Clem. II, 18 dafür erklärte, hielt zwar den linken Arm mit dem Gewande, trägt aber allzu naive Züge (vgl. auch Friederichs Bausteine I N. 669). Eine Wiederholung im Lateran N 19, Bendorff. Eine Statuette aus Marmor Mus. Pio-Clem II tav. A 7. Ein vorzügliches Gemälde der Nemesis von dem Rhodier Simon erwähnt Plin. 35, 149.

Eine besondere Erscheinung bieten die zu Smyrna in der Mehrzahl verehrten Nemeseis, deren alte Holzbilder geflügelt waren, Töchter der Nacht, mit den Chariten über ihnen (wo?): Paus. 7, 5, 1; 1, 33, 6; 9, 35, 2. Ihre Zweizahl erscheint auf vielen Münzen der Stadt: so stehen sie auf einem von Greifen ge-

wird Art. *Psyches* abgebildet und erläutert, ein ähnliches Wandgemälde s. bei Wieseler II, 691. Ihr Bild steht auf einer Säule vor dem gefesselten Kros, zur Andeutung der Liebesrache (ebdas N. 696); auch hier vertritt der Greif mit dem Rade ihre Stelle (N. 678). Also wohl Rache für Krankheit des Liebenden. Bezeichnend ist, daß Hetären bei Alkiphron oft bei Nemesis schwören. (Nemesis hieß auch Tibulla Geliebte.) [Bm]

Neoptolemos, der Sohn Achills, spielt in Kunstdarstellungen wie in der Poesie die Hauptrolle bei der Zerstörung Trojas (s. Art. *Hesperis*). Außerdem glaubt man seine Ermordung in Delphi durch



1210 Tod des Neoptolemos

zogenen Wagen, lang bekleidet, mit der Mantelkrona auf dem Kopfe, den rechten Arm so erhoben, daß die Fingerspitze den Mund berührt, in der linken Hand führt die eine den Zügel, die andre einen Stab (Wieseler II, 254). Auf andern Exemplaren auch das Rad; selten sind sie beflügelt. Eine Annäherung an die Erinyen und an die Darstellungen der Kybele ist zuweilen nicht zu verkennen, ausländische Einflüsse haben wohl mitgewirkt. Über ihr Verhältnis zur Adrasteia und die herakleische Anschauung s. memo Comment. de Atye et Adraste. Lips 1860.

Ganz eigenartig endlich ist die Beziehung der Nemesis zu den Liebenden, woran Paus. I, 33, 7 ihre Bestimmung erklärt (*ἐμπαίσεων τὴν βδὸν πόλιν* *ἐπὶ τοῖς ἐπὶ τῶν πόλεων*). Ein berühmtes Marmorrelief im Palast Chigi, die Peinigung der Psyche darstellend, Denkmal d. klass. Altertums.

Orestes selbst oder auf dessen Aufstufen, nach verschiedener Sage, auf einigen etruskischen Aschenkisten zu finden (s. Rochette, Monum. inéd. 208 ff.). Nach Euripides nämlich befindet Orestes den Sohn Achills, weil derselbe die ihm bestimmte Hermione, Helenus Tochter, geheiratet hatte, und erschlugt ihn auf Aufstufen des Gottes selbst an dessen Orakelsitze. Dieser Gegenstand ist bis jetzt sicher aber nur auf einer Vase (rotfigurig, mit eingetragenen Inschriften, aus Ruvo in Apulien) nachgewiesen, welche wir nach Annal. 1868 tav. K geben (Abb. 1215). In der Mitte des Hintergrundes der oberen Reliefs sehen wir den delphischen Tempel als Peristyl mit ionischen Säulen; wie auch Euripides Androm. 1100 *ἐν νεοπτόλειος δόμοις* bei Beschreibung derselben Scene angibt. Die Flügeltür ist halb geöffnet, ob in der

rauen Zeichnung derselben die oben angebrachten Kreise Öffnungen oder schmückender Besatz sein sollen steht dahin. Rechts von dem Gebäude sitzt in unmutter Jünglingsgestalt langbeockt, nackt am ganzen Leibe und auf der Chlamys gelagert Apollon, mit dem Bogen in der Rechten. Vor ihm erhebt sich vom Boden des Vordergrundes herauf eine mächtige Pallas, den Gott beschattend; neben dieser steht ein Drieffuß, weiter zurück ein Schild, welcher, da er zu Apollons Tracht nicht paßt, ebenso wie letzterer als ein Weihgeschenk zu betrachten ist. Denn der große pythische Drieffuß steht hier links neben dem Tempel mehr im Mittelgrunde des Bildes, und hinter demselben erscheint die Pythia in halber Figur (für den unteren Teil war kein Raum), kommt hier als *κἀνδοχὴς* durch den großen Tempelschlüssel, welcher hier allentlings mehr wie ein großer Vorzieherbügel (*κορμός*, *coctix*) gestaltet ist und mit einer Kette versehen zu sein scheint. Die Pythia drückt durch ihre Gebärde Schrecken über das aus, was sie im Vordergrunde vor sich gehen sieht, während der Gott selbst sie mit ruhiger Klarheit anblickt, da das ihm bewußte Geschick sich erfüllt. Vom sehen wir nämlich einen großen Opferherd (*εὐρύπαι*) mit erhalten Seitenwänden und zwei Öffnungen an der Vorderwand, die vielleicht zum Ablaufen des Fettes bestimmt sind (vgl. oben S. 56 r. o.). Auf den Herd stützt sich in zurückweichender Stellung mit dem rechten Knie Neoptolemos, das gezackte Schwert in der Rechten, den linken Arm mit der Chlamys umwinden, zur Verteidigung, obgleich ihm schon aus der klaffenden Wunde auf der linken Brust das Blut entströmt. Auf seinem Kopfe ist der kreisförmige Petasos flüchtig gezeichnet. (Oder sollte dies jenes räthselhafte Gerät vorstellen, welches er auf dem Achilleuskleide mit derselben Scene hoch in der Hand hält, nach Rochette a. a. O.) der Ansatz des Drieffußes (oder ein Rad, welches als Weihgeschenk im Tempelbezirke aufgehängt war, mit dem Neoptolemos [was bei der mangelhaften Zeichnung dieser Nebendinge möglich wäre] vergebens das Haupt zu schützen suchte?). Daneben in hervorragender Größe der Omphalos, geschmückt mit Blumen und Perlensträngen, und hier besonders interessant durch die Bildung des Untersaßes in Art einer verkürzten Säule mit kalathenstärkig gebogenem Blätterkoloß, welche sich noch einmal angedeutet findet (Annal. 1847 tav. XI. Hinter diesem Omphalos birgt sich Orestes nach vollbrachtem Mordstabe; von der raschen Bewegung ist ihm der Hat herabgefallen, die Chlamys flattert. Auf der andern Seite von Neoptolemos steht zurückweichend in wehrhafter Haltung sein Gefährte mit erhobenem Speer; zu seinen Füßen liegt ein Haufen Felssteine. Letzterer Umstand weist uns darauf hin, daß der ganzen Darstellung eine der ouripideischen (Androm. 1086

bis 1158) ähnliche, vielleicht diese selbst, zu Grunde liegt, nur daß dieselbe gemäß den Bedingungen und Gewohnheiten der zeichnenden Kunst bei den Griechen umgestaltet worden ist. Neoptolemos ist dort mit Gefolge zum großen Brandaltar (*εὐρύπαι* Androm. 1108; *αἴρας βυγὰς* Paus. 10, 14, 4) außerhals des Tempels getroffen; Orestes rückt mit seiner Schar an, der unbewaffnete Neoptolemos weicht zurück, er reißt, schon verwundet, die als Weihgeschenke aufgehängten Waffen herab, während die Delphier beginnen ihn mit Steinen und Speerwürfen zu bedrängen. Noch einmal springt Achills Sohn in gewaltigem Satze den Feinden entgegen (v. 1140: *τὸ Τροίηνον πόντον ὑπὸ ἥσας πόδων*), die Schar zerstört, dann aber neuer Angriff, wobei ihm ein Delphier die Brust durchbohrt. Diese in wenige Figuren mit symbolischer Andeutung zusammengehangte Scene gibt unser Bild. [Bul.]

Nereiden. Bei den Griechen wurde schon von ältester Zeit an das Meer bevölkert gedacht von Nereiden oder Seejungfern (auch *νύμφαι ὁμίαι* Soph. Phil. 1470), deren Gestalt und Wirksamkeit in der Vorstellung mannigfach variierte. Schon Herodot. II, 50 rechnet sie zu den achtgriechischen Göttern; Alexander d. Gr. bringt ihnen Opfer (Arrian. Anab. I, 11, 6). Sie sind vorzugsweise auf Inseln und an den Küsten zu Hause, haben auch mehrfach Altäre nach Paus. II, 1, 7. Homer und Hesiod kennen sie als heilige Götterkinder (*νηρηίδες τέκνα θεῶν* Theog. 349), deren 50 Namen das ewig wechselnde Wellenspiel (mit seinen Erscheinungen, daneben auch ihre Segnungen und Gaben reizend personifizieren (s. die Deutungen bei Proller I, 451). Auf diesem Grunde schuf Skopas seine Gestalten, während eben dieselben Geschöpfe anderer Orten nach ihren Wirkungen freundlich, finster und mißgestaltet erscheinen. Die ganz verschiedenen Anschauungen der Römerwelt gibt Plinius IX, 9, wo sie als Unholdinnen mit den Seemonstern zusammen spoken (vgl. Paus. IX, 21 und Hor. A. P. 6: *atrum desinit in pisces mulier formosa superne*; vgl. auch Art. Triton.). Noch im Volksglauben der heutigen Griechen nehmen die Nereiden (*νηρηίδες* von *νερό* Wasser) eine hervorragende Stelle ein, sie herrschen auch in den süßen Gewässern, aber nicht als böse Nixen, denn als sanfte Elfen. Die schlangenförmigen Ungeheuer des Plinius u. a. O., die Verwandlungen des Nereus und der Thetis haben in Verbindung mit der nordischen Midgardschlange endlich zu der modernen Schiffersage vom Kraken oder der Seeschlange geführt.

Die Nereiden erscheinen auf älteren griechischen Kunstwerken (schwarzfigurigen Vasenbildern) beim Ringkampfe der Thetis (s. Art.) mit Peleus einfach als bekleidete Jungfrauen. Völlig bekleidet, allerdings außerhals des Wassers zu denken und die Gewänder in wildeste, wellenähnliche Bewegung ge-

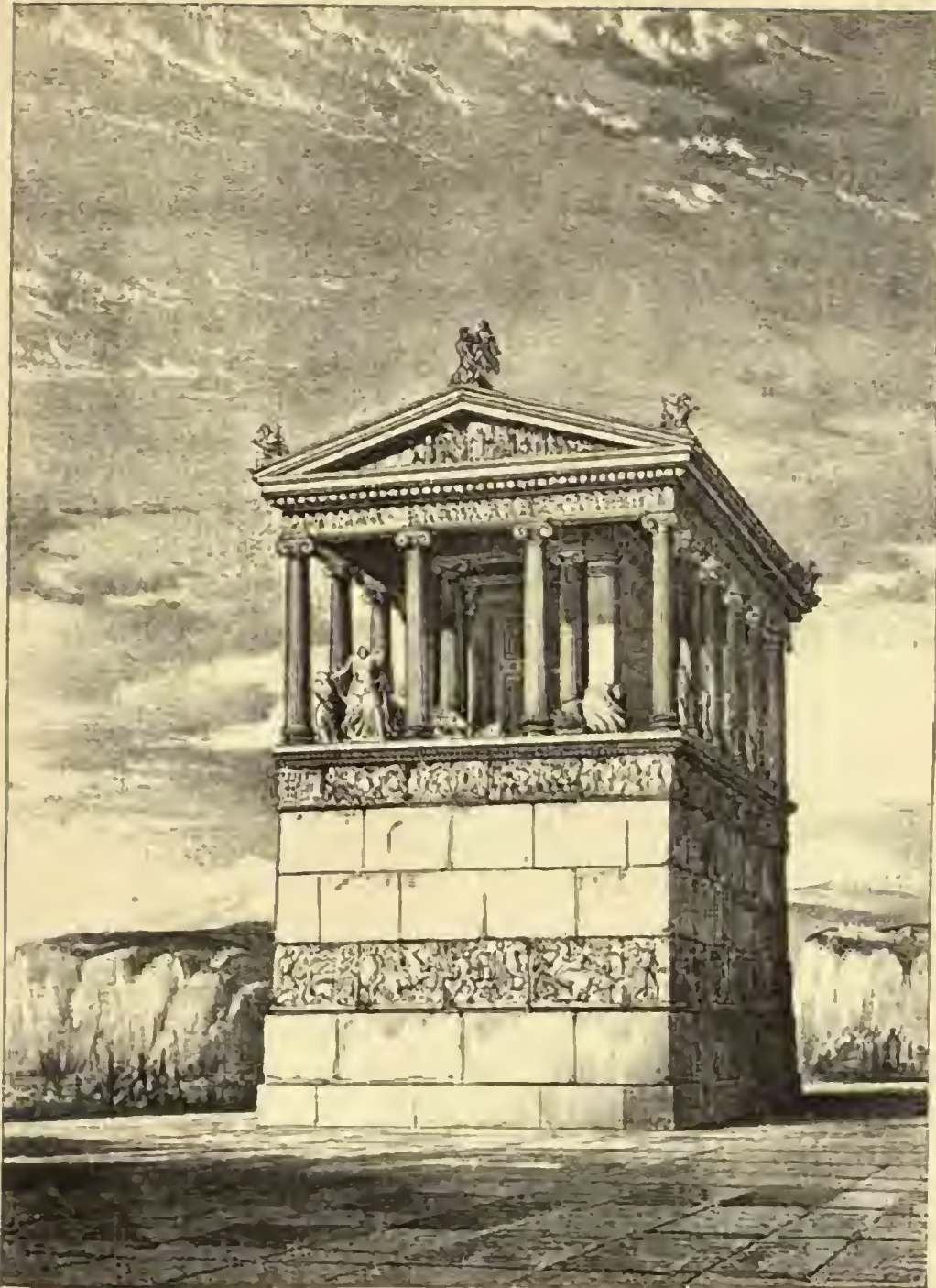


1110 Nordiden auf einem Satyrstag. (Zu Seite 1013.)

rissen, finden wir die Jungfrauen auch am sog. Nereidenmonument (s. Art.); ferner auf jüngeren Vasenbildern, wo sie dem Achilleus die Waffen überbringen; auch auf einem schönen Marmorgefäße aus Rhodos in der Münchener Glyptothek (N. 82; abgeb. Mon. Inst. III, 19) in flachem Relief, wo sie bei gleichem Geschäft auf Delphinen, Seepferden und Seewölfen amütig sich schaukeln, u. a. Hier ist von Üppigkeit und Privillität noch keine Spur. Aber die vollendete Kunst konnte nicht umhin, auch diesen Geschöpfen allmählich aphroditenähnliche Gestalt und auch teilweise oder völlige Nacktheit zu verleihen, welche letztere durch den Aufenthalt in den Wellen wohl motiviert war. Als grundlegend dürfen wir hier sowohl für die leichtere Kleidung wie für die reizende Stellung auf den Meertieren das große Werk des Skopas (bei Min. 36, 36) ansehen; worüber Art. »Skopas«. In engerem oder looserem Zusammenhange mit dieser Schöpfung oder ähnlichen Nachbildungen späterer Meister stehen vermutlich einzelne erhaltene statuarische Werke: Nereiden auf einem Seerose in Florenz und im Vatican (Clarac 746, 1804, 747, 1805), auf einem Delphin in Venedig (Zanetti statue II, 38; vgl. Beudant, Lateran n. 398). In größerem Umfange dagegen lernen wir die mannigfaltigen Gruppierungen aus Vasenbildern kennen, welche die Überbringung der Waffen an Achilleus darstellen. Eins der schönsten findet sich teilweise abgebildet Art. »Ilias XVIII« oben Abb. 786, 787; ein anderes sehr vollständiges Mon. Inst. XI, 8; vgl. Annal. 1879 p. 267. Einen weiteren Fortschritt sehen wir auf römischen Sarkophagreliefs und dekorativen Friesen: hier werden die Nereiden förmlich zu »Hüttern des Meeres«, deren Aufgabe ist, in allen möglichen Stellungen gleichwie Circusreiterinnen aufzutreten und die Wellenlinien des schaukelnden Meeres abzuzeichnen. Die für uns höchst auffällige Erscheinung dieser Geschöpfe und Gegenstände auf Sarkophagen und in den Grabmälern der Toten erklärt sich so. In dem Gerede der Euryoi, der Aphroditē, der Galatēia, und vielleicht auch des Achill suchte man in den Zeiten des sinkenden Heidentums Auspielungen auf die Fortdauer nach dem Tode und auf den Übergang der Verstorbenen in ein glücklicheres Leben (zu den Inseln der Seligen), weshalb oft selbst das medallionförmige Bild des Toten in der Mitte getragen wird. Nereiden auf hochschwänzigen Tritonen in ähnlichen Gruppen als Deckenreliefs von Stock finden sich z. B. in einem Grabe an der Via Lata bei Rom, abgeb. Mon. Inst. VI, 43. (Über den Zug beim Raube der Europa vgl. Moschos II, 221: πρὸς κρητὸν ὑποτοῖς ἐφύεσαν ἀντροχόντο; Lukian, dial. mar. 15, 3: πρὸς πρὸς ἐν τῇ θάλασσῃ.) Ausführlich Heydemann in der Gratulationsschrift der Univ. Halle für das archäol. Institut in Rom, 1879.)

Das Relief aus Clarac mus. pl. 208, 195 (Abb. 1216), welches den oberen Rand des Sarkophages mit dem Mythos des Aktäon einnimmt (s. oben S. 36 Abb. 39–41) und hier für den Abdruck in der Mitte durchgeteilt ist, stellt einen solchen Zug von Nereiden und Tritonen vor, in der Art, daß die Figuren beider Seiten ebenso wie in dem Hochzeitszuge der Amphitrite (s. unter »Skopas«), sich auf die Mitte zu und nach vorn bewegen. Die alten Künstler suchten auf diese Weise dem Beschauer einen Ersatz für die mangelnde Perspektive zu gewähren, wobei sie den Augenpunkt in der Mitte ließen und durch möglichst symmetrische Gruppierung zu Hilfe kamen. Links in der Mitte lenkt ein nackter Knabe in equilibriumstischer Stellung einen Seedrachen (vgl. Art. »Triton«) am Zügel und erhebt die Peltische, um ihn zu gleicher Zeit anzutreiben; ihm folgt auf ähnlichem Tiere eine Nereide, unbekleidet, vom flatterndem Schleier umweht, rückwärts sitzend, aber sorgsam nach dem mutigen Knaben sich umbliekend. Das äußerste Stück Marmor hinter ihr ist leider nur und zwar nach Analogie des rechten Endes ergänzt, aber falsch, denn die erhaltene Tatze des Tieres kann keinem Seestiere (welcher sonst oft vorkommt), sondern etwa nur einem Seelöwen oder Panther angehören. Die Gruppe der rechten Seite besteht aus zwei Tritonen von gigantenhüflicher Bildung mit doppelten Fischschwänfen, beide in der Rechten ein Steuerruder tragend, in der Linken der vordere das Muschelhorn, der zweite Seepflanzen, welche er ihr folgenden Frau bietet. Zwischen beiden sitzt rückwärts gewandt, wie ihr Gegenpart, auf einem Meergrünen eine völlig nackte Nereide, im linken Arm einen Köcher oder eine Schwertscheide haltend. Den Schluss macht auf einem Seedrache eine Frau im dorischen Chiton mit übergeworfenem Manteltuch, in der Linken einen Bogen. Hirsch und Bogen haben nun den Herausgeber veranlaßt, die Figur für Artemis zu erklären (wozu auch die Haartracht stimmen würde), ohne jedoch eine nähere Beziehung zu der Hauptvorstellung des Sarkophages, der Aktäonfabel, ansetzen zu können. Derselbe Erklärer nimmt dann in vager Vermutung die nackte Begleiterin für Aphrodite, und sieht in dem Knaben auf der linken Seite Achill oder Melikertes, in der begleitenden Frau Thetis oder Leukothoe. Allentings besteht die Bekleidung der Nereiden oft auch nur in einem schleierartig umgeworfenen, meist im Winde flatternden Gewandstücke; auch der Knabe ist rätselhaft. — Ähnliche Darstellungen Bonlli I, 78; III, 42–43; Millin, G. M. 73, 298. Sehr ausgelassen Hirt, Bilderb. Taf. 19, 1. Zuweilen wird der Zug ganz zur Wiedergabe einer windischen Meeresnymphe, wobei die Nereiden Köcher und Bogen tragen, von Eroten unspektakulär werden und Attribute verschiedener olympischen Gottheiten tragen (s. Heydemann u. a. O. S. 17).

[Rm]



1217 Restaurierte Ansicht eines Grabdenkmals in Lykien

Nereidenmonument. Das sog. Nereidenmonument zu Xanthos in Lykien, dessen Rekonstruktion uns Abb 1217, nach Falkener, *Mus. of class. Antiquities* I zeigt, ist eines jener prächtigen Grabdenk-

mäler des Altertums, als deren bedeutendstes das Mausoleum (s. Art.) bekannt ist. Früher erkannte man in dem Bauwerke das Ehren- oder Grabdenkmal des persischen Feldherrn Harpagos. Dieser Bezeich-

nung widerspricht aber der weit jüngeren Charakter der Architektur sowohl als der Skulpturen, den das Ganze aber wieder älter als das Museum erscheinen läßt. Heute sieht man in dem Bau fast allgemein das Giebelmaut des lykischen Fürsten oder besser parischen Satrapen Perikles, welcher etwa um Olymp. 102 die Hafenstadt Talmessos einnahm. Auf hohem Unterbau, der über dem Sockel und unter dem Kranzgesimse mit einem Reliefstreifen geschmückt ist, erhebt sich das Hieron als ein ionischer Peripteros von vier zu sechs Säulen, welcher einen Doppelantentempel umschließt. Die Säulen des Pronaos und Opisthodomos sind, um das Mittelinterkolumnium zu erweitern, den Anten ganz untergrückt. Die Säulen haben schwere und hohe ionische Basen und Kapitäle. Letztere zeigen wie die des Erechtheion eine doppelt gewinkelte Spirale und darunter über dem Klerostab einen Torus (Riemengeflecht). Der Fries fehlt. Statt seiner ist der Architrav mit Reliefs geschmückt wie beim Tempel zu Assos (S. 272). Das Kranzgesims wird von Zahnschnitt getragen.

Das Bauwerk war auf das reichste geschmückt. Ein 0,96 m hoher Fries lagte sich, wie bemerkt, an den Unterbau oberhalb des Sockels, ein zweiter 0,62 m höher am denselben unter dem Kranzgesims, der Architrav zeigt einen 0,45 m hohen Reliefstreifen, während die Cella von einem 0,43 m hohen Fries umgeben war. Hochreliefs zierten die Giebel, Statuen nach Falkeners Angabe das Mittelakroterion. Vier Löwen bewachten die Thüre der Cella und in den Interkolumnien des Pteron waren die Statuen der Nereiden aufgestellt, welche dem Denkmale den Namen gegeben haben. Die Überreste der aus parischem Marmor gefertigten Skulpturen sind in das British Museum zu London verbracht worden.

Betrachten wir jetzt die Bildwerke im einzelnen. Die ungefähr lebensgroßen Statuen der Nereiden stellen bis auf eine, welche ruhig steht, lebhaft bewegte leicht über die Meeressfläche dahinschwebende, leicht gekleidete Mädchen dar. Die wellenbewegte Wasseroberfläche ist plastisch angedeutet, dabei zeigt die Bewegung der Figuren, besonders die Art, wie sie die Füße aufsetzen, daß sie sich nicht auf festem, sondern auf schwankendem Boden, nämlich Wasser, bewegen, was die an den Basen angebrachten See Otter, einmal ein Wasservogel, noch klarer machen. Die unter Abb. 1218 nach Photographie wiedergegebene Statue, welcher eine Schnecke beigegeben ist, ist die einzige, welche unter dem einen Fußarmel festen Boden hat. Die Bezeichnung der Statuen als Nereiden ist durch all diese Umstände völlig gesichert. Die Darstellung der Bewegung ist eine gute und lebendige, die der Körper aber ziemlich mangelhaft und oft unkorrekt, die Behandlung der dünnen Gewänder sehr zerrissen und schlamm-

haft. Unsere Statuen gemahnen zum Vergleich mit der sog. Iris aus dem Giebel des Parthenon (abgeb. unter Parthenon) und mit der Niobide des Museo Chiaramonti des Vatican (abgeb. unter Skopos). Stilistisch stehen sie der letzteren näher und man hat deshalb mit Recht auf den Einfluß hingewiesen, welchen die Kunst des Skopos auf den oder die Künstler unserer Statuen ausgeübt hat.

Eine zweite Reihe von Statuen, im Durchschnitt etwa 10 cm kleiner als die ersten, stellt ebenfalls lebhaft bewegte Mädchenfiguren dar, welche sich aber auf festem Boden bewegen, und zwei mähelosen raubende Jünglinge. Die Figuren stimmen im Stil mit den Nereiden überein. Ihre Aufstellung, ebenso wie ihre Deutung, ist unsicher. Als Akroterionsschmuck, wie Falkener annimmt, sind sie aber sicher zu groß.

Der größere Fries des Unterbaues (Proben Abb. 1219 u. 1220*, nach Mon. d. Inst. X, 14) stellt eine Schlacht dar. Die Kämpfer, unter denen einige zu Ross, sind auf das verschiedenste bekleidet und bewaffnet. Einige der Krieger sind mit phrygischer Mütze versehen, auch finden sich Ärmel, Hosen und Stiefeln. Es sind also sicherlich auch Asiaten beim Kampfe beteiligt, doch können wir eine Scheidung der Parteien, etwa in Griechen und Asiaten, nach Kleidung und Bewaffnung nicht vornehmen. Trifft die Bezeichnung des Monumentes als Giebelmaut eines lykischen Fürsten das Richtige, so werden wir an irgend eine Kriegsthat desselben, einen Kampf der Lykier unter seiner Führung mit einem Nachbarstamme denken. Der Stil des Frieses macht im allgemeinen einen griechischen Eindruck, sowohl in der nur Einzelkämpfe darstellenden Composition, wie in der Durchführung. Die Künstler kannten offenbar griechische, speziell attische Werke, wie die Entlehnung einzelner Motive aus dem Fries des Parthenon und des Niketempels zu Athen beweist. Auch spricht für diese Thatsache die Übereinstimmung der stichigen Behandlung des Reliefs mit der des Parthenonfrieses. Dabei finden sich aber eine Reihe realistischer, unkünstlerischer, durchaus un-griechischer Züge. Besonders auffällig sind z. B. die glatten, nicht nach dem Körper modellierten Panzer, ferner, wie die großen Schilde so häufig Körper und Kopf der Kämpfer dem Auge entziehen.

Der kleinere Fries des Unterbaues (Proben Abb. 1221—1223, nach Mon. X, 15, 16) zeigt auf der südlichen Längsseite die Darstellung einer offenen Feldschlacht, auf der östlichen Schmalseite den Sturmversuch auf eine Stadt (Abb. 1221), auf der Nordseite die Belagerung dieser Stadt, und auf der Westseite, welche die Hauptseite war, die Übergabe der stark vertheidigten Stadt (Abb. 1222) an einen durch

* Die Abbildungen 1219—1223 siehe Taf. XXIV.



1210 (Zu Seite 1014.)



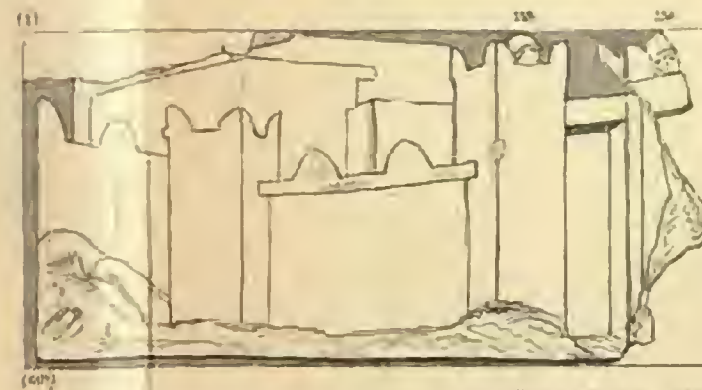
Schlachtenszene



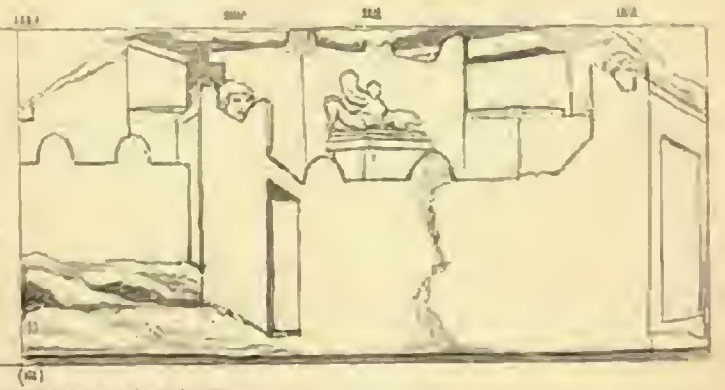
1213 (Zu Seite 1014.)



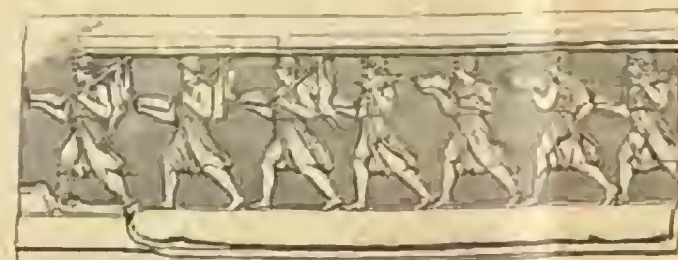
1221 Sturz auf eine Felsung (Zu Seite 1014.)



1222 Sturz auf eine Felsung (Zu Seite 1014.)



1224 Persischer Satrap. (Zu Seite 1014.)



1225 Tribulationsdrama (Zu Seite 1014.)



1226 Gastmahl (Zu Seite 1014.)



1227 Jagd auf Thier. (Zu Seite 1014.)



die persische Mütze charakterisierten Heerführer, der sich durch einen Sonnenschirm beschützen läßt (Abb. 1223*). Die ganze Darstellung stimmt derart mit der von Theopompus (Fragm. 111) überlieferten Belagerung und Übergabe der Hafenstadt Telmessos an den lykischen Fürsten Persides überein, daß die von Ulrichs (Verhandl. d. Philologenversammlung zu Braunschweig 1861, S. 65 ff.) aufgestellte Deutung des Frieses auf diese That fast allgemeinen Anklang gefunden und man daher das ganze Denkmal mit vieler Wahrscheinlichkeit als das Grabmal eben dieses Persides bezeichnet hat. Was den künstlerischen Stil des Frieses anlangt, so macht derselbe nach der Seite der Komposition in seiner unheimlichen Realistik (man betrachte die unästhetische Darstellung der Stadtmauern) einen durchaus ungrischen Eindruck, erinnert vielmehr an die in Akabaster gemauerten Bilderchroniken assyrischer Paläste, während die Formgebung Kenntnis griechischer Denkmäler voraussetzt.

Von sehr untergeordnetem künstlerischen Werte sind die Reliefstreifen des Architravs und der Giebel. Der erstere stellt militärisch hintereinander aufmarschierende, trübsattragende, zum Teil barbarisch gekleidete Männer dar (Abb. 1224, nach Mon. X, 17), ferner Kampfszenen, eine recht lebendig aufgefaßte Elber- und Bärenjagd (Abb. 1225 ebendaher), der zweite ein Opfer, sitzende und stehende Figuren, deren Handlung nicht näher charakterisiert ist, und ein großes Gefolge (Bruchstück Abb. 1226 ebendaher Taf. 18).

Der Schmuck der Giebel ist in Hochrelief angeführt. In dem einen Giebel sehen wir den Verstorbenen und seine Gemahlin einander zugewandt stehend, umgeben von ihren Angehörigen. In dem andern wieder Kampfszenen. Während die Formgebung, ähnlich dem ersten Fries, mehr griechisch erscheint, ist die Komposition höchst unbeholfen: die Figuren nehmen nämlich nach den Ecken zu an Größe ab, so daß sie schließlich durchaus puppenhaft werden, während der in der Ecke des ersten Giebels lagernde Hund im Verhältnis viel zu groß geraten ist.

Fassen wir unser Urteil über den künstlerischen Charakter des gesamten Skulpturenschmuckes zusammen, so ergibt sich, daß die Statuen und der erste Fries rein griechischen Werken nahekommen, während die drei übrigen Fries und die Giebelreliefs wohl griechischen Einfluß im einzelnen zeigen, aber stark von asiatischen Werken beeinflusst sind. Diese Thatsache findet ihre vollkommene Erklärung, wenn wir annehmen, daß nicht griechische Künstler die Arbeit ausgeführt haben, sondern einheimische, die zum Teil in Griechenland, speziell Athen, ihre Studien gemacht hatten. Der Einfluß der Heimat bedingte

gewisse Abweichungen vom rein Griechischen, und die Mitwirkung mehr griechisch geschulter und mehr der heimischen Weise anhängender Gehilfen gab den Werken mehr oder minder von einander abweichenden Stil.

Was die Deutung und den Zusammenhang der Skulpturen anlangt, so sind die Reliefs mit ihren Darstellungen des Lebens, der Friedens- und Kriegsthaten eines Fürsten der selbstverständliche Schmuck seines Grabmales. Nicht aufgeklärt ist bisher der Zusammenhang der Statuen mit den Reliefdarstellungen und dem Grabmale. Die Nereiden hat man so fassen wollen, als hätten sie vom Kampfe erschreckt über das Meer dahin. Es handelt sich aber in keiner der Kampfdarstellungen der Reliefs um einen Seekampf, der doch, wenn die Nereiden erragt sein sollten, jedenfalls dargestellt sein müßte. Auch wäre die Losbringung der Nereiden von der Darstellung des Kampfes gar zu auffällig und unverständlich. Über Aufstellung, Deutung und Zusammenhang der kleinen Statuen mit dem Denkmal gibt es bisher keine stichhaltige Vermutung. [J]

Nereus, der Vater der Nereiden, der Meergreis γήρων ἄνδρ bei Homer *Σ* 141, und so mit dem Bilde Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 122, bloß γήρων oder Alte Hes. Th. 234 und in Gythelon Pans. III, 21, *Σ*, erscheint meistens in ganz menschlicher Figur. Als ehrwürdigen Greis in weißem Haar mit der Stirnbinde, den Dreizack während und auf einem Seerosen reitend, finden wir ihn auf einem alten Bilde bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 8. Er ist hier als der Vorgänger Poseidons gedacht, dessen Stellvertretung er anscheinend in Gythelon noch in historischer Zeit abie, Pans. I. c. (Ebense führt er noch den Dreizack bei Vergil Aen. II, 419.) Das Greisenhaar erklärt Pausanias I, 23 aus dem weißen Schäume des Meeres. Abbildungen, teilweise mit Namenschrift, Elte *εδραμογ* III, 2, 9 (Abschied von seinem Enkel Achilles), Millingen, Uned. mon. I, 11, bei Herakles im Kampfe mit Kyknos. Welt arkener, doch nicht zweifelhaft ist seine Tritonengestalt: Musée Blacas pl. 30; Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 9; Mon. Inst. I, 37, 38, wo er einmal fischleibig, dann wieder in menschlicher Gestalt erscheint. Diese Fischgestalt aber ist orientalsch-semitschen Ursprungs, wie sich sowohl aus den Bildwerken, als aus den Spuren der Mythen ergibt, wobei die Benennungen Triton, Meergreis, Nereus und Proteus auf eine hinauslaufen (vgl. Furtwängler, Bronzefunde in Olympia S. 95 ff.; Milchhofer, Anfänge d. Kunst S. 85 und Art. Triton). Der Fischteich nähert sich häufig in seiner Gestalt dem Schlangenhebe, auch auf Vasenbildern, die seinen Ringkampf mit Herakles darstellen, als dieser auf der Wanderung zu den Hesperiden am Erbanos von ihm den Weg erforschen will (Apollod. II, 5, 11, 4). Diese Sage ist eine alte Parallele zu dem Absontener

* Die Abbildungen 1219—1220 siehe Taf. XXIV.

des Menelaos mit Proteus, dem ägyptischen Meerdämon, der ebenfalls durch einen Ringkampf gezwungen werden muß, dem Helden zu weisagen. Dem Paris weisagt Nereus dagegen freiwillig in der Fiktion bei Hom. *Od.* 1, 15, noch dazu bei Meeresstille, gegen alle altgriechische Anschauung, die in ihm die Schrecknisse der Flut verkörpert hat, welche der Mensch nur in hellosem Kampf besteht. Wie alle Meerlämmon, kann aber auch Nereus sich verwandeln; daher unser Bild einer archaischen Hydria

jüngeren Vasenzeichnung attischen Ursprungs (Bem.-dort, Griech. u. röm. Vasenb. 32, 41) ist Nereus' Bezwingung durch den jugendlichen Herakles, der den aufrecht Stehenden mit der Keule bedroht, der Verfolgung der Thetis durch Poseidon gegenübergestellt. Vgl. über die Gestalt Overbeck, *Kunstmyth.* III, 403 Anm. 35. [Bin]

Nerva (M. Cocceius), geboren zu Narnia in Umbrien, aus senatorischem Geschlecht, beim Sturz Domitians bereits 64 Jahre alt, zum Kaiser ausge-



1121 Herakles und Nereus im Ringkampfe.

nach Gerhard, *Auserl. Vasenb.* II, 112 (Abb. 1227) in der Komposition an Poseidon und Thetis (s. den Art. erinnert. Der Meergott hat das grobe Haar mit einem Stirnband geschmückt und steht im langen Gewande da, von Herakles' nervigen Armen zusammengepriesel und vor Angst die Hände erhebend. Seine Tochter zu beiden Seiten versuchen mit Zaubermitteln ihm zu Hilfe zu kommen: links springt ein Löwe, rechts ein Panther hervor, um Herakles zu schrecken. Der Schauplatz am Ufer des Meeres (wie bei Proteus in der *Odyssee* 845f.) ist nicht bloß durch springende Delphine, sondern auch durch eine eigentümliche Perspektiv des Wassers angedeutet, während zugleich im Vordergrund Bäume ihre Äste ausbreiten. — Ein andres Bild (ebdas. 113) stellt den Kampf beider ohne Andeutung von Verwandlungen, aber sehr heftig entbraunt vor; ohne die Beschriftung würde man jedoch auf einen andern als Nereus raten. — Auf einer

ruten September 96, stirbt am 27. Januar 98. Bronzemeduze aus dem Jahre (850) 97. Die Kehrseite mit der Palme, dem Symbol Palästinas und der Umschrift



1122 17a Gold 1123.)

Æst. Judaea columnia ablata bezieht sich auf die von Nerva eingeführten Erleichterungen bei der Einziehung der den Juden auferlegten Abgabe des früher für den Tempel in Jerusalem, nun für den Jupiter

Capitolinus bestimmten halben Schekels, dessen Einziehung Domitian noch mit großer Strenge betrieben hatte (Abl. 1928, nach Cohen I, 471 pl. XIX n. 86). Kopf der im Vatikan befindlichen Marmorestatue nach Mongez pl. 36 n. 2 (Abl. 1929), [W]



120 Nerva, umgebene Kabele

Nike. Homer kennt Nike, d. h. die Göttin des Sieges, noch nicht; erst Hesiod (Th. 345 ff.) erwähnt sie als Tochter des Giganten Pallas, mit Kratos und Bia (Gewalt und Kraft) verschwistert. Nach sehr schöner Dichtung wird dort Nike von ihrer Mutter, der äthyrer Styx, dem Zeus zugeführt, als er den Titanenkampf beenden will; sie ist das Vorzeichen und die Verheißung seines Sieges. Auch in der parallelen Dichtung der Gigantenschlacht erscheint sie bei der Siegesfeier. Die Entwicklung eines so abstrakten Begriffes aber zur lebendigen Gestalt kann nicht der ältesten Zeit angehören. Ursprünglich ist der Sieg eine Gabe aller obersten Gottheiten; so namentlich in Athen der Athene, welcher nach glaublicher Vermutung in dieser Eigenschaft ein besonderer Tempel von Klonon nach dem Siege über die Perser am Fluß Eurymedon errichtet wurde. Über diesen Tempel s. unten S. 1021 ff.; den Zusammenhang des Baues mit jener Schlacht hat Benndorf über das Kultusbild der Athena Nike, Festschrift für das archäol. Institut zu Rom, Wien 1879) nachgewiesen. Das Tempelbild der Athena trug in einer Hand den Helm, zum Zeichen des Friedens, in der andern den Granatapfel, welcher das ständige Attribut der Athena im Dienste von Nike (nabe am Eurymedon) war (vgl. auch Curtius, Arch. Ztg. 1879 S. 97, wahrscheinlich schuf das Bild Kalamis, der später auch eine Kopie

seines Werkes für die Mantineer in Olympia aufstellte (Paus. V, 26, 5). Das athenische Volk vergaß nie später die Veranlassung und faßte das alterthümliche Bild gegenüber den glänzenden Schöpfungen des Phidias als eine ungeflügelte Nike (ἀντρέας).

Die Rolle der Siegesgöttin ist aber im Leben der Griechen eine weit umfassendere, als wir bei diesem Namen uns gewöhnlich vorstellen; sie ist keineswegs auf den Sieg im Kriege und über Feinde beschränkt. So wie schon bei Hesiod zwei Göttinnen des Streites (Eris) auftreten, die eine des bösen Haders, die andre des edlen und friedlichen Wettstreits unter Genossen (Opp. 11 ff.), so ist auch die Siegesgöttin bei allen den zahlreichen Wettkämpfen der Griechen, den musischen wie gymnastischen, betheiligte. Es scheint, daß in Olympia allein Nike in dieser Beziehung einen selbständigen Tempelkult hatte; daher erscheint überhaupt ihr Bild zuerst auf dortigen Altären. Nike ist aber fernhin für die Menschen die Bringin jedes Erfolges im Leben, sie ist Helferin bei jeder anstrengenden That, bei jedem Geschäfte, welches durch die Hilfe der Götter gefördert und glücklich vollbracht ist. Daher hat sie auch ganz besonders bei Dankopfern und festlichen Verherrlichungen der Götter ihre Stelle, wo Nike selbst teilzunehmen pflegt und so häufig in späterer Zeit als eine Art von helfendem Opfergenuss den dargebrachten Stier mit eigener Hand schlachtet; gewiß eine geist- und lebend-volle Symbolik, welche zu nicht minder feinen Kunst-darstellungen mannigfachen Anlaß darbot.

Das Hauptkennzeichen der Nike in der Kunst ist ihre Beflügelung. Merkwürdigerweise wird diese Beflügelung in einer bestimmten Nachricht erst eine Neuernung zweier namhafter Künstler der 50. Olympiade genannt (schol. Arist. Av. 575); doch wird die Zuverlässigkeit dieser Angabe schon deswegen jetzt stark bezweifelt, weil sich kein sicheres Beispiel des Gegenteils in der Folge der erhaltenen Denkmäler nachweisen läßt. Die volkstümliche Benennung des eben erwähnten Bildes der Athena als „ungeflügelte Nike“ scheint den Anlaß zu jenem Irrthum gegeben zu haben.

Die Motive der Darstellungsform sind im übrigen höchst mannigfaltig. Nike gehört zunächst den Göttern, vor allem dem Zeus an; daher sie auf seinem Prachtbilde im Olympia dargestellt war auf seiner Hand schwebend, ferner waren vier Niken in der Haltung von Chortänzerinnen an jedem Fusse des Thrones, zwei andre an dem unteren Theile jedes Fußes. Ebenso trug die Athene im Parthenon an der ausgestreckten Hand eine Nike von 4 Ellen Höhe; desgleichen Demeter in Enna nach Cic. Verr. IV, 44, 110. Die Nemesis in Rhannus trug eine Krone auf dem Haupte, mit Menschen und kleinen Bildern der Nike verziert. Die gleich der Götterwelt Irls an die Sterblichen abgesandte Nike aber steht mit

weder ruhig da, oder sie schreitet auf den Sieger zu, oder sie schwebt vom Himmel herab. Sie trägt den Kranz oder reicht ihn dar, und sie führt dabei die Palme als ihr eigenes Symbol. Unter den klassischen Darstellungen steht heuteutage vorn die Nike des Palenhus aus Mende, welche in Olympia ausgegraben worden ist; siehe die Abbildung unter «Olympia». Hier schwebt die Göttin mit flatterndem Gewande herab, den Sieger zu krönen. Auf Münzen von Syrakus und andern sicilischen Städten, welche olympische Festsiege davon getragen hatten, schwebt sie den Kranz haltend über dem Viergespann (s. oben Abb. 1190—1148), oder sie führt die Zügel des Wagens an Stelle des Siegers selber. Wie in einer Prozession zur Siegesfeier schreitend sehen wir eine Reliefe von Niken an der Balustrade ihres Tempels (s. unten Abb. 1241—43). Auf den ältesten in großer Masse erhaltenen Kunstdenkmälern, den Vasenbildern mit schwarzen Figuren, findet sich Nike niemals; desto häufiger dagegen auf den rotfigurigen. Hier führt sie ziemlich oft den Hepeidstich der Iris (Weleker, Alte Denkm. II, 57); daneben reicht sie den Siegern die Blute oder den Kranz oder die Trankspende, aus der Kanoe in die Schale sie eingießend. Analog diesem Gedanken erscheint sie als Mundschenkin der Götter, die ja stets elegreich sind; so krönt sie unmittelbar dem Zeus, dem Apollon, dem Herakles, auch folgt sie ihnen als Begleiterin. Reliefe Sammlungen bei Knapp, Nike in der Vasenmalerei, Tübingen 1876, und Kleseritzky, Nike in der Vasenmalerei, Berpat 1876. Eine Trankspende für Apollon eingießend zeigt sie das archaische Relief oben S. 97 Abb. 103. Eine höchst beliebte Darstellung ist aber die Vollziehung des Stieropfers, welches der Sieger darbringt, durch Nike selber. Die stieropfernde Nike (Βούθυρονα) erscheint wohl zuerst am Niketempel, dann auf Vasenbildern (Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 81) in den Momenten der Bekranzung und Hinführung des Tieres, dann besonders oft auf Thonplatten in dekorativer und typischer Form, die später bei dem sog. Mithrasopfer kopiert wurde (s. oben S. 925 Abb. 996), deren Original aber aus bester griechischer Zeit stammen muß (Overbeck, Gesch. d. Plastik II, 343 Anm. 7). Wir geben eine solche Thonplatte als Leiste auf S. 241: die Göttin setzt das Knie auf den willig niedergesunkenen Stier und steht im Begriff, ihm das Opfermesser in den Hals neben dem Schulterblatt zu stoßen. Die schönsten Exemplare dieses unzähligen und wiederholten Motivs bieten zwei Marmorguppen im britischen Museum, Anc. marbles X, 25. 26 = Clarend. pl. 637, 638. — Bei Siegen im Kriege ist in älterer Zeit Nike um das Siegesdenkmal beschäftigt, welches nach griechischer Sitte auf dem Schlachtfelde selbst, da wo die Feinde die Flucht ergriffen hatten, errichtet wurde. Die Trophäe (τρόπαιον), welche aus

den an einen Baum oder Pfahl genagelten und auf gelingten orientierten Feindeswaffen besteht, wird von ihr aufgerichtet oder geschmückt. So an der Balustrade des athenischen Tempels, dann auch sonst auf der Akropolis (s. Friederichs Bausteine S. 570 und namentlich auf Münzbildern Alexanders d. Gr. und seiner Nachfolger. Eine populäre, aber höchst schwungvolle Erklärung zur Feier eines Seesieges ist in dem Marmorbilde der Nike auf Samothrake erhalten, worüber weiter unten (S. 1021) besonders gehandelt werden wird.



(296) Die Nike von Brundisium. (Zu Seite 1020.)

In der Zeit der griechischen Kunstblüte schon wird Nike immer lieblich und ganz jugendlich gebildet; seit Alexander aber nützt sie sich in Kopfbildung und Gesichtsansdruck unverkennbar der Aphrodite an. Und während sie früher zwar leicht und knapp, aber doch ganz bekleidet erscheint, wird seit Alexanders Zeit ihr Oberkörper mehr oder weniger entblößt. Gewöhnlich läßt der Chiton alle eine Brust frei, doch finden sich auch Darstellungen, bei denen das Gewand erst über den Hüften beginnt (Samml. Salmroff Taf. 134) und fernor ganz nackte Figuren.

Ein anderes sehr beliebtes Motiv in der Römerzeit ist Nike, welche einen Schild vor sich hält, um das Gesichtende des Sieges mit einem Griffel darauf

einzu graben und ihn als Trophäe aufzuhängen. Unter den großen Darstellungen dieser Art ist besonders die Nike von Brescia berühmt (Abb. 122), nach Claraplat. 634 C, 1445 C, aus Bronze, in den Trümmern der

Namen eines Siegers aufzuschreiben, eine sehr verstandesmäßige und dem Römervolke entsprechende Auffassung, die sich auf der Trajanssäule fast genau zu wiederholt. Dagegen aber gerade in Rom das Bild der Siegesgöttin eine große Rolle

spielte, mußte, bedarf keines Beweises. Sie sollte schon in ältester Zeit auf dem Palatin verehrt worden sein, als Carnenta, und ein Tempel der zahnischen Vacuna wurde späterhin der Victoria neu errichtet (s. Preller, Röm. Myth. I², 408 II, 244 ff.). Auf dem Capitol wollte man der Victoria ein Heiligtum im Samiterkriege, um welches sich die nach griechischem Vorbilde aufgestellten Victorien alsbald reiheten, unter ihnen hervorragend die goldene 220 Pfund schwere, welche König Hieron von Syrakus kurz vor der Schlacht bei Cannä zur Bezeugung seiner Freundschaft schickte (Liv. 22, 37). König Roms weihte dem Sulla zu Ehren trophäenträgende Victorien aufs Capitol (Plut. Mar. 32, Sull. 6). Ein Gemälde des Nikomachos (aus Alexanders Zeit) stellte Nike dar, welche auf einem Viergespann zum Himmel emporschwebt (Plin. 35, 118). Cato der Ältere stiftete eine Kapelle der Victoria Virgo (Liv. 35, 9), der auch Spiele mehrmals in den letzten Zeiten der Republik gefeiert wurden. Endlich übertrahnte den Ruhm von allen die von Augustus in die Curia Julia geweihte Victoria. Das Bild stammte aus Tarent, vermutlich eine vergoldete Bronzestatue von solcher Bildung, wie sie oft auf den Münzen Augustus' erscheint, auf der Weltkugel schwebend. Augustus weihte und verehrte sie zum Andenken an den entscheidenden Sieg bei Actium; noch bei seinem Leichenzuge ging sie ihm voran, durch das Trium-



122) Victoria festlich schwebend. (Zu Seite 1021.)

von Trajan geweihten Basilika gefunden. Die Komposition ist wesentlich dieselbe wie bei der metischen Aphrodite, namentlich in der Körperhaltung und dem Aufsetzen des linken Fusses auf eine kleine Erhöhung (vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 171). In der jetzigen Restauration setzt sie den mit der Linken gehaltenen Schild (welcher fehlt) auf den Schenkel, nur den

phallus hindurch zur langen Ruhe im Marsfeld und zur göttlichen Verklärung im Himmel. Sie blieb dem Senate in der Curia als dessen Schutzgöttin, als Denkmal der von Augustus begründeten und auf dem alten Götterglauben beruhenden Ordnung der Dinge, daher sich gegen den Ausgang des Heidentums zwischen der altromischen und der christlichen

Partei ein heftiger Kampf um dieses Bild entspannt (Preludium).

Eine edel einfache Darstellung aus römischer Zeit, welche als typisch gelten kann, besitzen wir in dem fast ganz frei hervorstretenden Hochrelief einer großen Terrakottaplatte im Münchener Antiquarium, hier nach Lützow, Münchener Antiken Taf. 18 (Abb. 1231), der sie beschreibt: »Wir sehen ein Weib von jugendlich kräftigem Körperbau (Victoria virgo Liv. XXXV, 2) gerade auf uns zuschweben. In dem Faltenwurf ihres langen Gewandes, welches nach Art des dorischen Chiton die rechte Seite offen läßt, und dessen Überschlagn, um die Hüften gegürtet und auf der rechten Schulter mittels einer Spange zusammengesteckt, sich in mond-sichelförmigem Bausch hinter dem Rücken wölbt, glaubt man die stürmische Eile noch zu spüren, in welcher die mächtig beschwingte Göttin herbeigeschossen ist. Ihre Bewegung dauert noch fort, das rechte Bein ist unter den Falten versteckt, offenbar um das Vorschreiten des anderen um so deutlicher zu machen. Dagegen haben sich die Flügel bereits gesenkt; im nächsten Augenblicke wird die Ruhe eintreten: die Göttin schreitet soeben zum Vollzuge der Handlung, um deretwillen sie erschienen ist. Das Haupt in stolzem Selbstgefühl emporgerichtet, hält sie dem Sieger den erhabenen Kranz entgegen, während die Palme, das Symbol des Sieges, in der Rechten ruht. Der Herausgeber macht noch aufmerksam auf den besonderen Schmuck des schöngeordneten Haars, die Stephane, welche bei den Griechen nur höheren Gottheiten zukommt, und ferner auf die Beschmückung. Während die griechische Nike barfuß oder mit einfachen Sandalen geht, hat diese römische Victoria als eine spezifisch militärische Göttin nach dem Vorbilde der soldatischen Tracht sandalenartige vorn offene, aber Ferse und Knöchel bedeckende, oben mit einem Wulst abschließende Halbschuhe.

Die mannigfaltig variierte Figur der Siegesgöttin auf römischen Denkmälern, namentlich Triumphbögen und Kaisermonumenten zur Verherrlichung einzelner Siege ist an sich verständlich. Beispiele gibt Millin, G. M. 160—166 (vgl. oben Abb. 441. 444. 445). Dieselbe Fülle in Wandmalereien ersieht man aus Hellig, Camp. Wandgem. N. 902—925. Wie Nike am westlichen Giebelende des Parthenon Athenens Gespinnnetzt, so fährt sie in Pompeji selbst auf dem Wagen in einem schönen Gemälde (Ternste II, 16) oder schwebt auf die Erdkugel herab (Bronze, abgeb. Wieseler, Denkm. II, 924; vgl. Friederichs, Bausteine I N. 863). Mit Recht sagt Welcker von dem fruchtbaren Genre der Victorien in der Bildersprache der Kunst: »Einfachheit und Klarheit der allegorischen Bedeutung, verbunden mit der gefälligsten Gestalt und Stellung, zeichnet diese mannigfaltigen, in ihren Beziehungen so vielfach wechselnden Kompositionen der

Siegesgöttin vor manchen andern, selbst den griechischen Personifikationen verwandter Art aus.« [Bin]

Neben der Nike des Palatios in Olympia, von der im Art. »Olympia« das Nähere gehandelt worden wird, ist die berühmteste der uns erhaltenen Statuen der Göttin die auf Samothrake entdeckte und nach Paris verbrachte. Außer dem Kolossalorso aus parischem Marmor, den Abb. 1232, nach Conze etc., Samothrake II Taf. 64 zeigt, besitzen wir eine Reihe anderer kleinerer Fragmente und die Basis, welche die Form eines Schiffsvorderteiles hat. Auf dieser Grundlage und mit Hilfe von Silbermünzen des Demetrios Poliorketes (abgeb. unter Art. »Münzkunde« Abb. 1098) war man im stande, das ganze Denkmal zu rekonstruieren. Abb. 1233 zeigt (nach Conze a. a. O. Holzschnitt 251) die von Zumbach wiederhergestellte Figur der Nike. Wir sehen die Göttin mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Schiffe dahlhellen. Der Wind, die Bewegung des Schiffes und die Eile der Siegesverkünderin pressen das Gewand fest an den Körper und blähen den nachflatternden Zipfel des bis zur Hüfte herabgesunkenen Mantels wie ein Segel. Die Gestalt führt mit der Rechten eine Posaune zum Mund, während die Linke eine Stange mit einem Querholz, das Gestell eines Tropaios, hält. Die Siegesgöttin selber verkündet in eiliger, aber mächtig wirkender Hast den Sieg. Die ganze Bewegung, der Faltenwurf, die Gewandbehandlung haben etwas außerordentlich Packendes, ja Blendendes und streifen beinahe an das Malerische. Die Kunst eines Skopas scheint hier gewissermaßen noch übertroffen. Denkt man sich das Denkmal in seine ursprüngliche landschaftliche Umgebung zurück (Conze a. a. O. Taf. 86), so ist der Eindruck ein geradezu überraschender. »Es ist der nämliche Geschmack, der uns aus so vielen antiken Votivbildern entgegentritt, wenn sie eine pikante Verwendung monumentaler Skulpturen in freier Natur, an den Küstensäumen oder in reich belebten, hoch umbauten Hafenbassins, im Gebüsch heiliger Thäler oder auf einsamen Bergeshöhen mit Vorliebe zur Anschauung bringen, es ist dieselbe Freude am Außerordentlichen, Sensationellen, welche die höchsten Leistungen der rhodischen Kunst belebt (Benedict bei Conze a. a. O. S. 69). Stilistisch gehört unsere Statue sicher in die hellenistische Zeit, was auch eine äußere Bestätigung findet durch die oben angeführte Münze. Nach allgemeiner Annahme bezieht sich die Darstellung der Münze auf den im Jahre 96 v. Chr. von Demetrios Poliorketes bei Kypros über die ägyptische Flotte errungenen Sieg. Da die Münze genau unser Denkmal wiedergibt, ist der Schluss erlaubt, unser Monument für das jenes Sieges wegen errichtete zu halten.

[J]
Nikotempel. Am Aufgange der Burg zu Athen springt rechts vor dem Südfügel der Propylaen eine



1318 Eleusynthia von Samothrake. (Zu Seite 101.)

hohe mit Poros umkleidete Bastion (πόρος) vor, deren Plattform ein kleines Tempelchen (die Ansicht der Ostfront gibt Abb. 1234 auf S. 1025) tragt. Vgl. den Plan des Burgaufganges unter Art. »Propyläen« und den Aufriss des Südflügels der Propyläen und des Pyrgos mit dem Tempel unter demselben Artikel. Die mit Marmorplaster belegte Plattform des Pyrgos war zugänglich vom Südflügel der Propyläen und

liegen zwei vom Boden bis zum Epistyl reichende, früher vergitterte Fenster. Die Säulen sind wenig schlank und stark verjüngt, die Kapitelle hoch, ebenso das Gebälk. Die kräftigeren, von sonstigen ionischen Bauten abweichenden Proportionen des Tempels waren offenbar bedingt durch seine Kleinheit und seine hohe Lage. Der Bau des Tempels wurde geplant und ausgeführt während der Erbauung der



1023. Winged Victory (Zu Seite 1021)

vom Hauptwege, der zu letzteren führte, über eine kleine in den Pyrgos eingeschnittene Treppe. Der aus pontischem Marmor hergestellte Tempel wurde samt seinem Skulpturenfries 1687 von den Türken zum Bau einer Batterie verwendet, 1835 aber von Ross, Schaubert und Hansen wieder hervorgezogen und aufgebaut. Der Tempel, von dem Abb. 246 (oben unter Art. »Banküste«) den Grundriss, Abb. 279 den Durchschnitt durch die vordere Hälfte, Abb. 280 die Unteransicht der Decke zeigt, ist ein viersäuliger ionischer Amphiprystylos. Neben dem Eingange

Propyläen, also vor 482 v. Chr., in welchem Jahre letztere vollendet wurden. Es ergibt sich dies daraus, daß die Rebanung des Pyrgos mit einem Tempel nicht im Bauplane der Propyläen lag, daß man, um für den Tempel und den Opferplatz mit dem Altare Raum zu schaffen, den Bau hart an den Westrand und in die Nordwestecke des Pyrgos rücken mußte, ferner auch den Südflügel der Propyläen kürzen (darüber vgl. Art. »Propyläen«). Auch richtet sich der Pyrgos in seiner nördlichen Erhöhung nach dem Unterbau der Propyläen, so daß ersterer später als

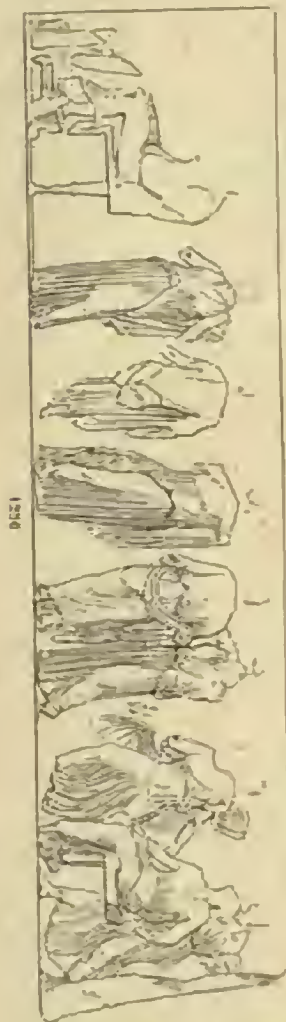
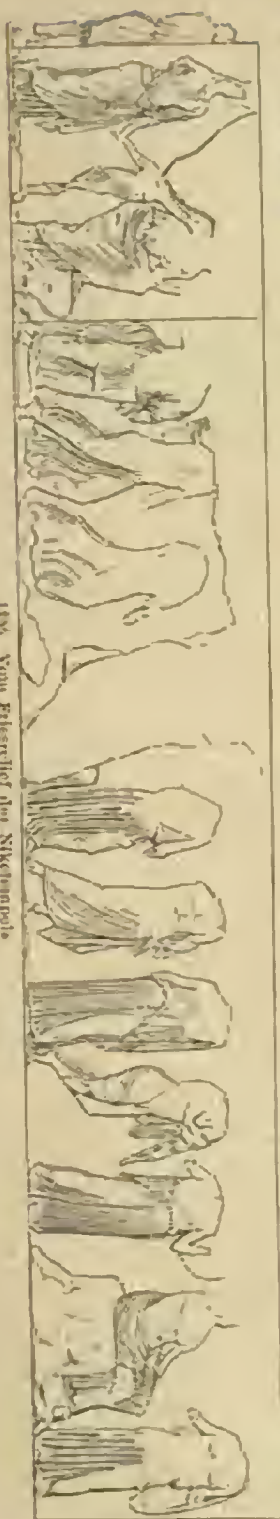
der letztere errichtet worden ist. Daß der Pyrgos in anderer Gestalt schon früher Befestigungszwecken diente, ist sicher, unsicher aber, ob schon früher sich hier eine Kultstätte befand:

Unser Tempel war der Athena Nike, der Athena in ihrer Eigenschaft als Siegesgöttin, geweiht. Der Volkssinn aber bezeichnete ihn als den der Niko Apteros, der ungeschwänzten Niko. Die Statue der Göttin trug in der Lücke einen Helm, in der Rechten eine Granatfrucht. Hierin nun erblickte das Volk statt Athena, eine ungeschwänzte Niko, ungeschwänzt dargestellt, damit sie den Atlazern nicht entfliehen könne (Paus. III, 16, 7).

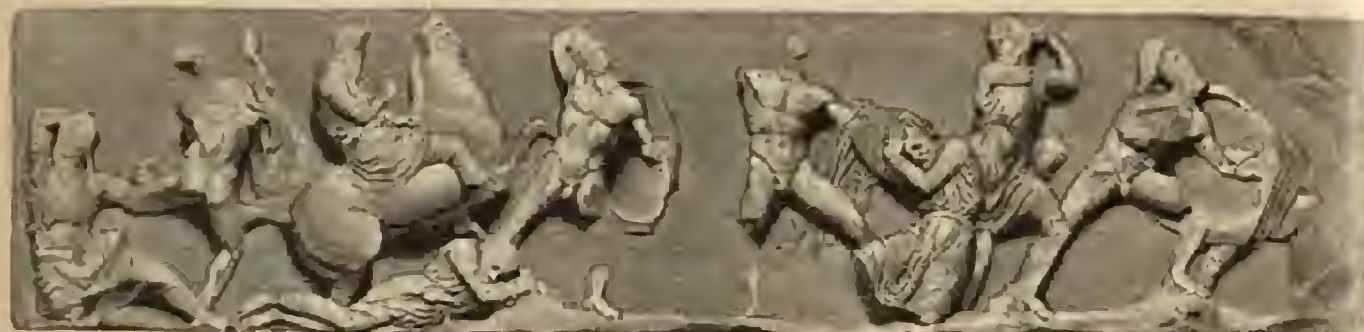
Der Fries des Tempels (die Giebel waren ohne Schmuck) befand sich in seinen Resten teils in Athen, teils in London. Auf der Ostseite (Abb. 1235 u. 1236, nach Ross, Akropolis I Taf. II) ist eine Götterversammlung dargestellt. Die Mitte derselben (rechts fehlt eine Platte) nimmt Athena (rechts unten) mit Schild und Ägis ein. Der rechts von ihr (links oben) thronende Gott ist Zeus. Unter den übrigen Gestalten können wir nur den ganz links zwischen zwei Frauen stehenden Flügelknaben mit Sicherheit als Eros, die beiden Frauen mit Wahrscheinlichkeit als Aphrodite und Pandia bezeichnen. Die drei übrigen Seiten zeigen Kampfszenen (Proben Abb. 1237—1240*, nach Anc. marbles at brit. Museum IX pl. 7—10), und zwar sehen wir auf der Nord- und Südseite (Abb. 1237 u. 1238) Griechen mit Persern, auf der Westseite (Abb. 1239 u. 1240) Griechen gegen Griechen kämpfen. Es dürfte sich deshalb, wie vermutet worden ist, um die Schlacht bei Platäa handeln, in der Griechen auf Seite der Perser standen. Künstlerisch steht unser Fries sehr hoch. Der Ostfries zeigt meist ruhige oder wenig bewegte Gestalten, welche aber kein langweiliges Nebeneinander bilden, sondern sehr rhythmisch komponiert sind. Die übrigen Seiten bringen alle Gestalten in lebhafter Bewegung zur Darstellung. Der Gedanke des Künstlers ist in den einzelnen trefflich und lebendig komponierten Gruppen, wie in der Bewegung der einzelnen Gestalten, unterstützt von einer (so weit die Erhaltung ein Urteil zuläßt) tüchtigen Detaildurchbildung und technischen Ausführung, vollzum Ausdruck gebracht. Der eigentliche Friescharakter, d. h. die Wahrung eines fortlaufenden Zusammenhangs der einzelnen Gruppen, die Behandlung des Frieses auch in seinem bildlichen Schmuck als fortlaufendes Band, ist sehr gut getroffen.

Der Pyrgos war längs der westlichen Treppanwange, dem Nord-, West- und Südrande mit einer Marmorbahnstraße versehen, um das Herabstürzen von Personen zu verhüten. Dieselbe war auf ihrer Außenseite mit Reliefs geziert. Abb. 1241 auf Taf. XXV und Abb. 1242 u. 1243 auf S. 1027 geben einige Proben des Reliefschmuckes dieser Bahnstraße nach Kekulé, Reliefs der Bahnstraße der Athena Nike Taf. I u. IV. Wir sehen geflügelte, langbekleidete Nikogestalten in Gegenwart der mehrfach, einmal auf einem Schiffsvorderteil, dargestellten Athena Kultushandlungen verrichten. In Abb. 1241 sehen wir eine Kuh von zwei Niken

Abb. Vom Friesrelief des Niketempels



* Die Abbildungen 1237—1241 siehe Taf. XXV.



1237 (Zu Seite 1021.)

Kämpfe zwischen Griechen und Persern.



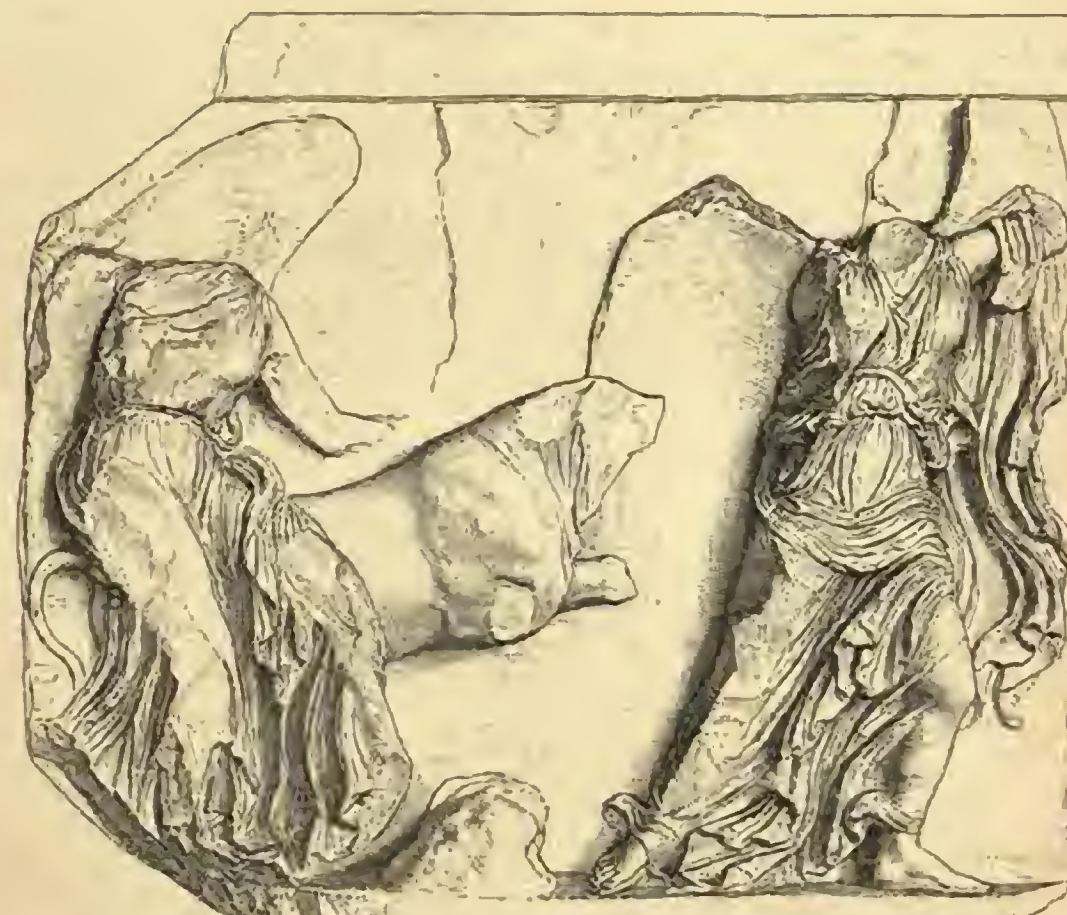
1235 (Zu Seite 1024.)



1238 Griechenschlacht. (Zu Seite 1024.)



1240 Griechenschlacht. (Zu Seite 1024.)



1241 (Zu Seite 1024.)



1824. ruinen des Sikstempels auf der Insel von Philae. (Zu Seite 1025.)

zum Opfer geführt, in Abb. 1242 eine Nike ein Tropäum errichtend, in Abb. 1243 eine Nike, mehr genüßlich gefaßt, an der Sandale umstehend. Es handelt sich also um die Darstellung von Siegesfeiern mit Opfern und Errichtung von Tropäen. Um welche Schlachten etwa es sich handelt oder ob es sich überhaupt um bestimmte Schlachten handelt, ist nicht auszumachen. Nur darauf sei hingewiesen, daß eine der Tropäen ein persisches ist (vgl. Kekulé a. a. O. S. 12 obere Reliefs Fig. 2), und daß einmal ein Seesieg gefeiert

ist. Zu den schönsten und zugleich eigenartigsten Darstellungen von Flußgöttern, welche wir aus dem Altertum besitzen, gehört die jetzt im Vatikan befindliche Statue des Nil (Abb. 1244, nach Photographie). Sie wurde gefunden in der Nähe der Kirche S. Maria sopra Minerva, wo nach weiteren Funden zu urteilen ein Isistempel stand. Ruhig und majestätisch ist der riesig, aber weich gebildete bärtige Gott auf der unbewegten Wasseroberfläche dahingestreckt. Mit dem linken Arm, der ein Füllhorn trägt, lehnt er gegen



1242



1243

Flußgöttern.

wird, die Athena auf dem Schiffe sitzt. Ihrem Stile nach sind die Reliefs jünger als die des Frieses. Bewegung, Körper- und Gewandbehandlung entbehren der stillen Einfachheit und edlen Grösse der Kunst des 5. Jahrhunderts. Überall tritt uns ein bewußtes Streben nach bestechender Wirkung und reizender, bis und da fast an das Sinnliche streifender (Sandalenländerin) Anmut in Bewegung und Körper, nach reicher Zierlichkeit im Gewande entgegen. Wir müssen deshalb die Reliefs etwa in den Anfang des 4. Jahrhunderts setzen und annehmen, daß unsere Kaiserstraße eine frühere mit dem Tempel gleichzeitige, vielleicht ganz schmucklos ersetzte. [J.]

eine Sphinx, während die rechte Hand ein Bündel Ähren hält. Sechzehn Kinder, die Personifikationen der Elfen, welche die höchste Stigung des Nil bezeichnen, umspielen ihn. Zu seinen Füßen spielen einige mit einem Krokodil, bei seinem linken Knie andere mit einem Ichnemnon; andere wieder klettern an seinem rechten Bein und Arm in die Höhe, andere am Füllhorn. Oben im Füllhorn sitzt eingekuschelt die letzte sechszehnte Elfen. An den Kindern hat viel ergänzt, doch dürfte der Restaurator Caspar Sibylla mit seinem anmutigen Humor im allgemeinen das Richtige getroffen haben. Am Ende des Füllhorns quillt unter dem Gewande, nicht etwa aus einer



944 Relief der Nii im Yulieu (20. Jh. 1253)

Urne, wie sonst bei Flügeltöttern, das Wasser hervor. Jedenfalls wollte hierdurch der Künstler die unergündeten Quellen des Flusses bezeichnen. Die hohe Ilasis zeigt auf der Vorderseite die einfache Darstellung von Wellen, auf den drei anderen aber Reliefs, welche das Leben auf und an dem Nil veranschaulichen: Kampf von Krokodilen und Nilpferden, Pygmaien auf der Krokodiljagd, am Ufer weidende Köße. Die Arbeit der Statue ist römisch, die Erfindung gehört aber sicher der hellenistischen Zeit an. [J]

Niobe. Die Sage von Niobe, welche infolge ihrer Überhebung über Leto durch die Geschosse des Apollon und der Artemis alle ihre Kinder am selben Tage verlor, wird schon bei Homer (2 602 ff.) als bekanntes Ereignis erwähnt. Einige später zugesetzte Verse melden auch schon, daß die unglückliche Mutter zu Stein ward und nun am hohen Berge Sipylon sitze und ewig trauere; ein lokaler Mythos, der seine liliidliche Verkörperung in einem rohen in den Felsen gehauenen Kolossalrelief erhielt, welches von späteren Schriftstellern als Augenzeugen erwähnt wird und heutzutage noch vorhanden ist (vgl. Paus. I, 24, 6; Quint. Smyrn. I, 291 ff.). Genau wie hier angegeben wird, stellen sich die ganz verwitterten Umrisse der altzenden Frauenfigur von dreifacher Lebensgröße in einer rechteckigen Nische an schwer zugänglicher senkrechter Felsenwand nur in gewisser Entfernung (vom Wege aus) als Werk der Kunst dar, wobei das aus dem gespaltenen Schiefergestein herabrieselnde Wasser die Illusion von ewigen Thränenverguß verstärkt, wie ich aus eigener Anschauung bezeugen kann; vgl. Stark, Niobe (Leipzig 1863) S. 98 ff. mit Abbildung Taf. I. Seit Homer aber sind die griechischen Dichter aller Zeiten voll von dem tragischen Geschick der Mutter, die alle ihre liliidenden Kinder verlor, deren Zahl stark variiert, mehrheitlich jedoch auf sechs oder sieben jedes Geschlechts angegeben wird. — Von Kunstdarstellungen wird zuerst ein Relief am Throne des Zeus in Olympia erwähnt: Apollon und Artemis töten die Kinder der Niobe. Alles andre aber, was etwa da war, wurde in Schatten gestellt durch die berühmte Marmorgruppe, über deren Urheber man im Altertum schwankte und von welcher im Art. »Skopas« gehandelt wird. Daß es indessen neben dieser ausgefeilten Gruppe, von welcher uns ein günstiges Geschick den größten Teil in Nachbildungen bewahrt hat, von dem populären und dankbaren Stoffe noch andre Verkörperungen gab, bezeugen außer einzelnen Dichterstellen (s. Stark a. a. O. S. 146 ff.) mehrere Denkmäler von allerlinge untergeordneter Gattung und Ausführung, welche insbesondere bei Schmückung der Gräber Verwendung fanden. Denn nach der Sentenz eines athenischen Komödiendichters pflegten sich die Eltern eines verstorbenen Kindes mit dem Schicksale der Niobe zu trösten (Athen. VI, 223: τὴν καὶ τὴν αὐτὴν ἢ Νιόβην

κεκοῦφιξε). Auf einem großen Krater aus Ruvo (Stark Taf. II) findet man unter einer Reihe zuschauender Götter Apollon auf dem Viergespann und Artemis mit zwei Hirschen die Niohiden (fünf Söhne und drei Töchter, dazu die Mutter) mit ihren Pfeilen erlegend, wobei mehrere Motive der mediceischen Gruppe entlehnt sind, jedoch die Geschlossenheit und jegliche Symmetrie in der Komposition vermisst wird. Zwei andre Vasenbilder mit abgekürzter Darstellung und ohne Verdienst Mon. Inst. XI, 40; Sachs. Ber. 1875 Taf. III. Ebendasselbst 1877 S. 79 ff. u. 1884 S. 159 ff. offer einige andre neue Denkmäler, besonders ein Wandgemälde landschaftlicher Art, wo auf dem Kitharon die sieben Söhne zu Pferde teils flüchtend, teils getroffen von den Pfeilen, teils sterbend dargestellt sind. An zwei gemalten pompejanischen Dreifüßen sind sieben Söhne und sieben Töchter in verschiedenen Stellungen von Pfeilen getroffen hinsinkend als Zierrat verfaßt (Mus. Borb. VI, 13. 14). Neben einigen schönen Reliefbruchstücken haben wir dann mehrere Sarkophage, von welchen wir die Vorderfläche des in der Münchener Glyptothek (N 205) befindlichen in Abb. 1245 nach Photographie hier wiedergeben. Rechts und links schreiten in furchtbarer Schnelle Apollon und Artemis Pfeile entsendend auf die Palastgemächer zu, welche durch Vorhänge bezeichnet sind. In den Gruppen der Betroffenen macht sich ein schöner Parallelismus ohne Eintönigkeit bemerkbar. Auf der Seite der Artemis die Mutter mit fünf Töchtern, auf der des Apollon der Pädagog mit ebenso viel Söhnen. Die Mutter, zunächst der Artemis, blickt jah aufspringend empor, als die jüngste Tochter, tödlich getroffen, ihr auf den Schoß gesunken ist. Dieser Gruppe entspricht von der Mitte ab rechts der alte Pädagog (mit Mantel, Schuhen, einem zottigen Felle, dem kennzeichnenden Krummstabe, καυρόλα), der sorglich den jüngsten in seine Arme flüchtenden Knaben aufnimmt. Dann neben der Mutter die bejahrte Amme, schwer bekleidet, sichtlich bemüht, die eben niedergesunkene, fast entblößte Tochter zu stützen. Dem entsprechend rechts die schöne Figur des Jünglings, welcher den kraftlos niedersinkenden Bruder in seinen Armen auffängt. Neben beiden Gruppen dort eine flüchtende Schwester, die im eiligen Laufe das Gewand über ihrem Haupte flattern läßt; hier der Sohn, erschreckt vor Apollons drohender Erscheinung zurückweichend, indem er seine Jagdspeer hoch über dem Kopfe trägt. Die vierte Tochter, fast in die Mitte des Ganzen gerückt, bännt sich im Kampfe des Schmerzes hoch auf, sie ist soeben vor Artemis fliehend in den Rücken getroffen. Von dem fünften Kinderpaar hat der gewissenhafte Künstler, durch den Raum beschränkt, nur die Köpfe gezeichnet: sie liegen schon getötet am Boden hinter den stehenden Gottheiten und sind nur zwischen deren Füßen sichtbar. Auf den (hier nicht

1778 Niobe und ihre Kinder Sarkophag in Athenon (zu best. 1039)



(gekommen) Seiten des Sarkophages sind links die beiden noch lebenden Töchter, die eine auf einen Pfeiler gestützt mit einmüchtig zurückstinkendem Haupte, die andre nach dem in der Seite sitzenden Todespfeile greifend, der nur hier sichtbar ist. Rechts in ganz gleicher Haltung ein Sohn neben seinem sprengenden Rüsse, unter dessen Leibe der Bruder schon im Sterben liegt. — Die Vorderseite vom Deckel des Sarkophages zeigt zum Überflusse noch vor Teppichen fast knäuelnd übereinandergeschichtet die Leichen aller einzelnen Kinder, dazu in dem linken Seitengiebel die trauernde Niobe selbst tief verknüllt darsitzend; im rechten aber stum großen apollinischen Leibeskreuz, die Ehre des Gottes bezeugend, der so schmerzlich verwundet hat. — Ähnlich ist der Sarkophag bei Millin, G. M. 141, 610. Zu den sonstigen in Starks Werke besprochenen Kunstdarstellungen sind hinzuzufügen die Reste von Thonreliefs einer vollständigen Gruppe, welche zur Bekleidung eines Holzarges in der Krim dienten (abgeb. Comptes-rendu 1863 pl. 8. 4), unter denen die besterhaltenen Stücke, wie die der Mutter mit der jüngsten Tochter, des Pöbogens mit einem Sohne und stichender Töchter die Einwirkung der Florentiner Marmorstaturen, dagegen durch die Zugabe einer Anne und des Vaters der Niobiden (Anphilon) eine gewisse Selbstständigkeit des Bildners oder seiner Vorlage herantreten lassen. Ganz frei ist die Darstellung des Marmorgemäldes Abb. 949 auf S. 876. — Bemerkenswert ist, daß auch in einem Vorspiele der Sage, welches wir nur flüchtig aus einem Verse der Sappho kennen, wonach nämlich Niobe mit Leto anfangs in einem Verhältnisse vertrauter Freundschaft stand (Αντά καί Νίβη πάλα νέε φίλην ἦσαν ἑταίρην Athen. 13, 571 D), sich eine Illustration in einer zarten Umrisszeichnung auf Marmor aus Herakleum findet, abgeh. Millin, G. M. 138, 615. Zu der in unüberstimmung last-dionden Leto kommt Niobe geschritten und ergreift ihre Hand, welche jenseitig gibt, vor ihnen beiden an der Erde hockend spielt Letos Tochter Aglaia mit Niobes Hülfsen Witzel, während ihre Schwester Phoebe vertraulich der Mutter naht.

Niobe & Splete.

Numa Pompilius, der besonders ehrwürdige und heilige Römerkönig, ist dargestellt auf Münzen der Calpurnier und der Marcier, welche ihren Stammbaum auf ihn zurückführen. Ein Denar des Cn. Calpurnius Piso, Proquaestor des Pompejus in Spanien



49 v. Chr. zeigt Numa mit langem, schlechtem Bart, über dem Hinterhaupt ein breites Diadem, auf demselben NVMA, dahinter CN PISO PROQ. Die Stirnbinde als königliches Abzeichen weist den Typus der Statue, welcher auch dieser

Münze vermittlungsweise zu gründe liegt, der Zeit nach Alexander d. Gr. zu (Abb. 1246, aus Cohen med. cons. pl. X Calpurnia 25). Drei andre Darstellungen, welche sein Haupt mit dem des Aeneas zusammen zeigen, v. Cohen S. 81 Abb. 85 b. c. d. (Bull.)

Nymphen. Dafs diese genau mit „Fäunien“ zu überetzenden Gottheiten zu den allerältesten überhaupt gehören, ist so selbstverständlich wie die Priorität der Nomaden vor den Ackerbauern. Jeder Hain und jede Wiese, jeder Bach und jeder Berg hat seine Nymphen, die von dem Hirten und Jäger als die Gottheit des Ortes verehrt wird, nicht als eine abstrakte Personifikation, sondern als getrennt darin lebend, den Ort betrachtend und segnend. Vorzugsweise ist das feuchste Element der Sitz des weltverbreiteten Geschlechts, denn das Heilsame Wasser (mitunter auch große Teiche, daher vönpur (Λειρ)) ist im südlichen Lande Grundbedingung des vegetativen und unheimlichen Lebens. Bei Homer erscheinen daher die Nymphen sogar einmal bei der Götterversammlung (Σ 8); und die Odyssee kennt und schildert ihr byllisches Wirken mehrfach mit Vorliebe (τ 154; ν 356; π 240); auch sind die Kikler mit Kalypso nur weiter entwickelte Nymphengezeiten. Wenn man gewöhnlich eine Dichtung in Berg, Quell und Baumnymphen macht (Oreaden, Najaden, Dryaden), so sind doch nach Welckers ausdrücklicher Bemerkung (Griech. Götter. III, 63 ff.) die Oreaden auf den Bergen und die Dryaden in den Bäumen nur als besondere Arten hervorgegangen aus den Wassernymphen, den Najaden, welchen außer diesen noch viele andre differenzierende Beinamen gegeben werden. Denn allein die Göttinnen des Wassers genießen uralte und regelmäßige Verehrung an unzähligen Orten, sie allein auch erscheinen als charakterisierte Wesen auf Kunstwerken, während Berggottheiten stets männliche Personifikationen sind und Baumnymphen als solche nicht vorkommen.

Die gottesdienstliche Verehrung der Nymphen hat es schwerlich zu eigentlichen Tempeln und selbständigen Kultusbildern gebracht, man betete zu ihnen bei den Stätten, an welche sie gebunden waren, in

den bewässerten Wiesenrändern, in schattigen Hainen, in steilen Bergthälern, auf felsigen Höhen und vorzugsweise in Höhlen und Grotten, welche von Anfang an als ihr Lieblingsaufenthalt gelten. Hier stellte man ihnen die üblichen Weibbildchen auf, jene noch jetzt zahlreich erhaltenen Votivreliefs, welche uns ihre Gestalt vergegenwärtigen. Dargestellt aber werden diese Wesen, entsprechend ihrem Charakter, als hübsche junge Mädchen von heiterem Ansehen und freundlicher, zutraulicher Art gegen ihre Verehrer, geneigt mit dem Menschen-geschlechte Umgang zu pflegen. In späterer Zeit sind sie, wie alle weiblichen Gottheiten, völlig bekleidet; in der Zeit der höchsten Kunstentwicklung aber werden auch ihnen die Gewänder allmählich abgestreift, bis sie zuletzt fast ganz nackt dastehen. Wie unsere Elfen, tanzen sie gern, wobei sie nützlich stets in der Mehrzahl, meist zu dreien gesellt, erscheinen. Ein schöner Nymphenreigen auf dem meisterhaften Hilde einer athenischen Lekytios ist längst bekannt gemacht durch Furtwängler, Samml. Sakroth. Taf. 55.

Von mehreren bedeutenden Künstlern werden Nymphenbildungen in Relief erwähnt, nur von Praxiteles anscheinend ein Rundwerk (s. Brunn, Künstlergesch. I, 333); aber nie sind die Nymphen allein, sondern fast regelmäßig in der Gesellschaft des Pan oder der Satyrn, nicht selten auch des Hermes (vgl. Homer Σ 433; Hymn. XIX, 19; Arist. Theon 577 ff.). Der letztere als Regengott ist ihr natürlicher Anführer und Geleiter (χορηγός Νοσούρις Aristid.), der sie in die Felsengrotte führt, aus welcher kühle Gewässer zur Erquickung für Hirt und Herde zu entspringen pflegen; droben aber sitzt Pan, der Sonnengott, und bläst die Syrinx. Eine Anzahl solcher Votivreliefs ist besprochen von Michaelis Annal. Inst. 1863 p. 324. Wir geben davon eins in der alten Handwerksstil nach Annal. 1893 tav. I, 3 (Abb. 1247), welches aus einer Grotte am Parnes auf dem Wege nach der Erste Phyle in Attika aus attische Thesen gekommen ist (Länge 0,46 m). Die Fundgrotte wird als bekanntes Nymphenheiligtum (Νομφαίων ἱεράριον) von dem Komödienichter Menander n. a. erwähnt. Der Führer der drei langbekleideten Mädchen, welche sich in der griechischen, aus ungewohnten Art an der Handwurzel gefaßt halten (ἀλάλιν ἐν κορπῷ χεῖρας (χοοῦι Homer Σ 394 und Hymn. Apoll. Pyth. 18), kann, obwohl alle Attribute fehlen (der Heroldstab hat keinen Raum), nur Hermes sein, der mit den Nymphen engverbunden war (vgl. Arist. Theon 577; Anthol. Pan. VI, 344. 253; Palat. app. 177). Außer den roh gearbeiteten Ziegenköpfen, welche die unter Pan-Schutz stehende Herde repräsentieren, sehen wir unten ein hartes Haupt, auf das Hermes seine Hand legt, es ist das mehrfach wiederkehrende Haupt

des Archeleos, der namentlich in Athen als Wassergott im allgemeinen verehrt wurde. Ein Altar im Amphitarion bei Oropos war den Nymphen, dem Pan, dem Archeleos und dem Kephalosos geweiht (Paus. I, 24, 2). Dieselbe Zusammengehörigkeit mit diesen Gottheiten ergibt sich aus Vergleichung der Stellen, welche die liebliche Umgebung des Iliassos bei Athen schildern (Plat. Phaedr. 230 B, 262 D, 263 D, 279 B), woselbst sich ein ziemlich ähnliches Votivrelief abgebol. Millin, G. M. 81, 327 gefunden hat.

Auch um Südfußung der athenischen Burg wurden drei Nymphen verehrt, zusammen mit dem engverwandten Pan (s. oben S. 196). Eine der ausgezeichnetsten und ältesten von vielen Votivreliefs mit ihrer



1717. Hermes mit Nymphen. (Zu Seite 1031.)

Darstellung als junge Mädchen findet man Athen. Mitteil. V Taf. 7 S. 210 ff., wo Milchhöfer sehr wahrscheinlich macht, daß diese Nymphen ihren mythologischen Hintergrund in den drei sog. Tauschwintern haben, den Töchtern des Kekrops, welche die Jugend des Erichtheus nährten und bei Eur. Ion. 304 ff. mit Pan verbunden erscheinen. Jedenfalls besitzen sich in diesen Grottenbildern die unmittelbarsten Zeugnisse götten landschaftlichen Gedächtnis und echt antiker Belebung der Natur. Vgl. ähnliche Reliefs Hermes und die Nymphen darstellend bei Schöne, Griech. Rel. N. 117; Arch. Zag. 1889 S. 10; Millin, G. M. 81, 327; mit Pan ebenda. 54, 323.

Die volle Bekleidung der älteren Kunstzeit ließ man, wie schon bemerkt, später zu Gunsten reizvollerer Darstellungen fallen: es bildet sich der Typus der halb nackten Naiden mit langen fließenden

Haare, denen das Gewand um die Hüften geschlungen ist, so daß es nur den Unterkörper bedeckt. Dabei halten sie häufig große Muscheln vor den Schoß, um die Spendung des Wassers zum erfrischenden Bade anzuzeigen; ein sehr hübsches Motiv, welches ihnen früher den Samen der Danaiden eingebracht hat. Zur Veranschaulichung dieser Figuren, welche sich auch einzeln als dekorative Gartenstatuen finden (s. H. Clarac pl. 754), geben wir ein römisches Votivrelief (Abb. 1248, nach Mus. Pio-Clem. VII, 10), welches, ohne besonderen Kunstwert, beweist, wie der Kultus der griechischen Nymphen (sie hatten sogar in Rom auf dem Marsfelde einen Tempel; s. Preller, Röm. Myth. II¹, 127) sich mit dem der italischen Feldgottheiten verflocht. Bei der Erklärung solcher Reste müssen wir aber von der hohen Dichternmythologie Abstand nehmen. Wir sehen die drei Nymphen umgeben links von Diana (s. Art.), der römischen Lichtgöttin des Waldes, welche ebenfalls den Quellen nahesteht, rechts von Silvanus mit Fichtenzweig und Gartenmesser (s. Art.) und dem römischen Sagen Gotte und Schützer der Fluten Hercules mit Löwenfell und Keule, welcher hier (und öfters) gleich andern ländlichen Gottheiten (Satyrn, Faunen) mit der Götter der Fernsicht vorgestellt ist (s. oben S. 589). Die Verbindung gerade dieser Gottheiten, welche sich mehrfach wiederfindet (s. Jahn, Arch. Beitr. S. 62 f.), erklärt sich aus ihrer gemeinsamen Wirksamkeit für das Gedeihen der Vegetation und des Viehes (wie denn auch bei den Griechen die Nymphen in naher Beziehung zu dem Heilgotte Asklepios stehen), und darum haben die beiden Götter des Wohlgeschmacks auch nur die Nymphen NYMPHABVS als die Empfängerrinnen genannt, nachdem ihnen vielleicht Viehsuche oder Verlust durch große Dürre glücklich abgewendet war. — Zu der hier sichtbaren Bildung der Nymphen vergleiche man ähnliche Wohlgeschmacks bei Millin, G. M. 80, 329 und besonders 530, wo die Dioskuren zur Seite stehen und ein Flügeltgott unten gelagert ist. — Daß sich daneben auch Variationen in ganz und halbbedeckten Mädchen erhalten haben, welche in der Hand oder auf der Schulter Wasserkrüge trugen, ferner hängelartige in der Stellung der schlafenden Ariadne, dann, wie den Flügeltgöttern, die Urne unter dem Arme liegend



(24. Römische Nymphen, angeblich von Diana, Silvanus und Hercules. Zu Sella 1073.)

das Wasser ergießt — also Brunnenfiguren —, kann nicht betromden; Beispiele bei Millin, G. M. 53, 324; Clarac pl. 209 751—754.

Besondere Erwähnung verdient noch ein Relief, welches den einzigen lebendig gewordenen Mythos der Nymphen zur Anschauung bringt, nämlich den Raub des Hylas, des von Herakles geliebten Knaben, welcher beim Argonautenzuge in Bithynien zum Wassers schöpfen ging und von ihnen seiner Schönheit wegen in die Tiefe gezogen wurde. Sonst zeigen nur mehrere Wandgemälde der campanischen Schule die malerisch sehr bewegte Scene (s. Heibig N. 1260—61;

eins bei Millin, G. M. 106, 420^o). Auf jenem Wandrelief (abgeb. Millin, G. M. 127, 475) wird der ohne Zweifel von einem älteren Kunstwerk entlehnten Gruppe des Raubes (die beiden Nymphen erscheinen hier in langen Gewändern) auf der andern Seite die Gruppe der drei Grazien gegenübergestellt, dazwischen ein bärtiger Quellgott; auf einem Postament darüber Mercur mit dem Beutel und Hercules in der Stellung wie auf Abb. 1248; offenbar als schützende Orisgottheiten. Die Widmung lautet auch hier nur an die Bäche und die heiligen Nymphen.
[Bm]





O

Odeion & Theater.

Odysseus und Odysseia. Die Abenteuer der Odyssee ist es einigermassen bedauerlich verhältnissmässig noch viel seltener als die Scenen der Ilias auf alten Kunstdenkmalern dargestellt zu finden. Mit Ausnahme des uralten, hellenistischen Märchens vom Kyklopen Polyphem finden sie sich nur in vorerzählten Verfassungen vor dem 3. Jahrhundert, und die Teile des Gedichts, in welchen Odysseus selber nicht auftritt (also die sog. Telemachie), sind überhaupt nicht mit Sicherheit auf Bildwerken nachweisbar.

Der Held Odysseus selber ist allerdings von der vollendeten Plastik zu einer höchst charakteristischen Figur ausgebildet worden, welche typische Geltung gewonnen hat. Ihr äusseres Kennzeichen ist bekanntlich durch das ganze Altertum der Schifferhut (*πῆλος*, *pēlus*), welcher dem unermüdeten Seefahrer gilt. Dieser Hut soll ihm zuerst vom Maler Nikomachos gegeben sein, nach andern schon von Apollodoros (Olymp. 93), siehe Brunn, *Kunstlergesch.* II, 118 75. Daher kommt auf älteren Vasenbildern dieses Abzeichen noch nicht vor. Das physiognomische Gepräge aber ward bestimmt durch ein etwas mürrisches und ungleich aufgewecktes Aussehen (Philostr. *imag.* II, 6; ἀπὸ τοῦ στυμφοῦ καὶ ἐνθουσιότητος). Diese Züge hat an einer Statuette des Museo Chiaramonti im Vatican, deren Kopf wir hier

nach *Annal. Inst.* 1863 (av. O 1 geben (Abb. 1249), Brunn vortrefflich entwickelt (v. a. O. S. 421) und zwar im Gegensatz zu dem oft mit ihm verglichenen Hephaistos (s. Art.). Der angegebene Zug sorgenvoll sich mühlenden Wissens wird durch die zusammengezogene und gegen die Mitte zu stark erhöhten Augenbrauen zum sprechenden Ausdruck gebracht. Daneben gibt der leicht geöffnete Mund, die feine und gegen die Mitte aufgezogene Oberlippe, während die Winkel des Mundes gesenkt sind, das leicht erhöhte Kinn, den Anflug von Trübsinn und stillen Gedanken (*πολύτλας*) wieder, welchen wir bei gewissen Meerwesen finden (s. Art. „Triton“). Aber der Blick des Auges verschwimmt nicht wie dort in Melancholie, sondern ist fest und durchdringend auf einen Punkt geheftet. Die Lebhaftigkeit des Geistes zeigt sich ferner in dem schmalen Halse, welcher mit rascher Beweglichkeit dem Auge folgt. Im geraden Gegensatz zu dem Schmiedegotte ist in diesem Gesichte nichts Breites, sondern eine feine, dünne Nase trennt die Augen, deren Schläfen stark konvergieren, ein feingebildeter Mund mit scharfgeschnittener Oberlippe führt über zu der spitzig vortretenden Rundung des Kinns. Das Haar, im Schulte ähnlich wie bei Hephaistos, ist weich und biegsam, nach hinten gestrichen und bildet die Gesichtsform frei hervortretend; hinter dem Ohre liegt es voller und verstärkt gewissermassen den Kopf und ver-

hervorstreckt den Nacken. Aber während des Hephästos' Hin einfach knirschend aufsteigt, ist er hier in die Länge gezogen und zugespitzt, noch mehr nach hinten gerückt, so daß er den größeren Teil des Haares verliert. Der Bart läßt das Vorderkinn frei, er liegt dünn auf den Wangen, wird aber nach unten dicker und verstrickt das Volumen des Kopfes. Der ganze



1719 Odysseus (Zu Seite 1033.)

Gesichtsausdruck bildet zu Hephästos einen starken Gegensatz in der energischen Zusammenziehung und inneren Sammlung, durch welche der Träger befohlen erscheint, jedes Hindernis mit Gelbesgegenwart zu besiegen. — Ein sehr schön gearbeiteter Kanon der Pariser Bibliothek zeigt einen Odysseuskopf mit breitem konischen Hut oder Helm, worauf als Reliefdarstellung ein Kampf der Lapithen und Kentauren abgeb. Mülln, Mon. ined. I, 22

Neben den vielwagenden Helden stellen wir seine duldende Gattin Penelope, deren klassisches Bild uns eine vielbesprochene Statue im Vatican aufbewahrt hat (Abb. 1250, nach Photographie). Der Kopf dieser Statue ist zwar aufgesetzt, aber angehörig. Mehrere Ergänzungen, insbesondere die rechte Hand, das rechte Bein, der linke Fuß sind richtig getroffen:

nur der Fels, auf dem sie sitzt, ist erst durch moderne Bearbeitung entstanden. Ursprünglich saß sie, nach mehreren antiken Wiederholungen zu schließen, auf einem mit Fußschemel versehenen Stuhl, unter dem ein Ardiaskorbchen stand.

Die Erklärung der Figur muß ausgehen von einem Terrakottarelief, wo sie ebenso sitzt und zwei Dienerinnen ihr gegenüber im Gespräch stehen (Overbeck, Her. Gal. 33, 15), namentlich aber auf ein Vasenbild sich stützen, welches Art. Welcher abgebildet wird (aus Mon. Inst. IX, 42). Dort sitzt sie ganz ebenso an ihrem großen Webstuhl, vor ihr aber steht Telemach, der sie anscheinend durch seine Rede aus der Trauer aufzuheitern versucht, wobei aber an eine bestimmte Scene des Gesichts vom Maler nicht gedacht ist. Ein Statuentorso im Vatican (Overbeck 33, 19) und noch drei Reliefs (R. Rochette, Mon. ined. pl. 71, 2; Combe, Terracott. 8, 12; Stadelberg, Gräber Taf. I rechts) zeugen für die Beliebtheit der Darstellung. Nach diesem ist es kaum ratsam, mit Pervanoglou (Grabsteine der alten Gr. S. 47), dem Overbeck (Gesch. d. Plastik I, 136) jetzt folgt, die Statue für einen Grabeschmuck als »die idealisierte Verstorbene in trauernder Haltung« zu deuten, obwohl ähnliche Figuren vorkommen und auch diese unfehlbar dazu verwendet sein mag. Daß ursprünglich die Statue einer Komposition in Relief angehört habe (entweder am Webstuhl oder bei der Fußwaschung der Eurykleia, s. unten), erhellt, wie Friederichs bemerkt (Banseino I, 36), aus der ganzen Stellung, namentlich

aus der Herumhiegung des Oberkörpers, welche nur für einen Profilblick berechnet ist. Das Aufsetzen der linken Hand deutet auf Ermattung von Sorge und Schmerz, das Überschlagen des einen Beines über das andre, gegen die strengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeigt ebenfalls ein in Betrübnis auf sich selbst zurückgezogenes und des Äußeren unachtsames Gemüth: an der Verschleierung erkennen wir die Tugendwonne, an dem Wollkorbe

die arbeitende Handfron. Bei der Übersetzung des wahrscheinlich der archaischen Periode angehörigen Reliefs in ein Rundwerk hat der jüngere Künstler (s. Braun, Künstlergesch. I, 122) manches Alterthümliche, besonders in der Gewandung und Bildung des linken Armes nebst Hand, beibehalten, zugleich aber der glänzenden Technik seines Zeitalters im Faltenwurf Raum gegeben. »Besonders art und ausdrucksvoll ist das Gesicht. Es hat eine länglich schmale Form, die so passend ist zum Ausdruck von Bekümmernis oder Sehnsucht; die Lippen sind wie von Finsternis leise aufgeworfen und die gelöst herabhängenden Locken charakterisieren eine betrübte, gegen äußere Zierde gleichgültige Stimmung.« (Friedrichs a. a. O., dessen sonstige Erklärung im obigen modifiziert ist.)

Aus der Vorgeschichte des Odysseus ist der bedeutendste Moment seine Herbeizückung zum trojanischen Kriege, die er durch geheuchelten Wahnsinn zu hindern suchte, bis ihn Palamedes mittels der bekannten List entlarvte, indem er dem mit Pferd und Stier Pflügenden das Knäblein Telemachos in den Weg legte. Diese Scene war der Vorwurf eines Bildes des Parrhasios, welcher zuerst im physiognomischen Ausdruck des Gesichts als Spiegelung der Seelenstimmung Hervorragendes leistete (vgl. Braun, Künstlergesch. II, 112). Später malte auch Euphranor ein berühmtes Bild, worauf Odysseus mit Ochse und Pferd pflügte, dabei beobachtende Männer im Mantel (die Gesandten) und ihr Führer das Schwert einsteckend (Plin. 35, 129); also: Palamedes hatte den Telemachos toten wollen, Odysseus schrak zusammen und gibt seine Vorstellung auf, worauf jener, da seine Gegenlist die erwünschte Wirkung gezeigt hat, von der Drohung abläßt (vgl. Braun, Künstlergesch. II, 184). Ganz ähnlich war das bei Lucian. dem. 90 beschriebene Bild. Da gegen wird ein geschnittener Stein (Overbeck 13, 4) richtiger für die etruskische Mythologie in Anspruch genommen (s. Annal. 1846 p. 203).

Betrachten wir nun die Homerische Odyssee nach der Folge der Bücher, so läßt sich, wie schon bemerkt, für die vier ersten kein Kunstwerk nachweisen. Odysseus auf Ogygia finden wir auch nur auf Gemmen, z. B. Overbeck 31, 7—9. — Er leidet Schiffbruch auf dem Floß, wobei zwei Winde aus vollen Backen blasen, auf einer Thonlampe in München (s. Annal. 1876 p. 347 u. tav. R1), was an ein Gemälde des Pamphilos Ulixes in rate (Plin. 35, 86) erinnert. — Leukothea, welche ihm den

rettenden Schleier gewicht hat, erkennt man in einem sehr unvollkommenen Vasenbilde (Overbeck 31, 1) und in einem späten Mosaik im Vatican (Braun, Italien S. 259). — Die Begegnung mit Nausikaa und ihren waschenden Mädchen war schon in einem Gemälde Polygnots auf der Burg von Athen dargestellt (Paus. I, 22, 6). Dennoch läßt sich aus dem erhaltenen Denkmallervorrat wohl nur eine Münchener



1250 Penelope. [Zu Scene 1036.]

Vase hierher beziehen (Overbeck 31, 3), welche den (als Schutzlehenden) Zweige tragenden Odysseus, daneben Athena und dann fliehende und andre mit der Zeugwäsche beschäftigte Mädchen zeigt.

Erst das Kyklopenabenteuer führt uns zu einer reicheren Kunstentfaltung, und zwar von ältester Zeit an. Schon auf ganz rohgearbeiteten Gefäßen ältester Epoche findet sich die Scene der Blendung, und zwar in so nativer Macho, daß das Abenteuer als ein humoristisches Volksmärchen erscheint. So auf der Vase Mon. Inst. X, 53, 2, der härtige und zottige Riese sitzt da, Odysseus und zwei Gefährten

schießen ihm im Sturmante den Balken in das einzige Auge auf der Stirn. Die dicke Zeichnung, der taktmäßige Laufschrift und die Haltung der Helden, von denen Odysseus dem Kyklopen auch noch den Fuß auf die Brust zu setzen im Begriff ist, während jener vorgehlich den glühenden Balken mit der Hand packt und zurückzuziehen sucht, läßt fast die Grundlage eines Satyrspiels vermuten. Noch größere Variationen dieser charakterisierenden Behandlung, wozu der Stoff einlud, finden sich Mon. Inst. IX, 4, wo hinter



1251 Odysseus bietet dem Kyklopen Wein.

dem Kyklopen auch ein Milchkeiser und eine Käse-
darte von Korngesiebt auf einer Stange schwebend
(*τυποὶ ὀνὲ τυγὸν σπιδόν*, 1219) zu sehen ist. Ähn-
liche Bilder (als Panofia Parodien und Karikaturen,
Abhandl. Berl. Akad. 1851 Taf. 3, 1: und bei Over-
beck, *Her. Gal.* 31, 4, wo der Kyklop noch zwei Beine
eines oben verzehrten Griechen in den Händen hält,
während ihm Odysseus gleichzeitig den Trank vorhält
und mit seinen Gefährten den Pfahl ins Auge zu
bohren im Begriff steht. Mit Recht macht Robert
(Bild u. Lied S. 20) darauf aufmerksam, daß diese
Zusammenziehung verschiedener Momente der Er-
zählung der archaischen Kunst eigenthümlich ist (vgl.
Art. „Trollas“ zu Anfang). Als spätem Nachklang

dieser Volkskomik finden wir die Scene noch auf
einem etruskischen Grabgemälde (Mon. Inst. IX, 15).

Anstatt dieser ganz komischen Darstellung
wählte die Skulptur meist den Augenblick, wo Odys-
seus, um den Fehd zu beöhrern, ihm den Becher
mit Wein darreicht, oder den späteren, wo der En-
held trunken im Schlafe liegt. Die Darreichung
des Bechers ist das Motiv der ausgezeichneten
Statuette, deren Kopf oben in Abb. 1249 vorliegt
und welche wir hier ganz in Abb. 1251 (nach Annal.
1863 tav. O 1) wiedergehen. Die Haltung des Kopfes
und das Emporziehen der Hand macht die über-
natürliche Größe des Riesen bemerkbar. (Ähnlich,
aber schwächer die Statuette Overbeck 31, 23. Den
Vorgang, aus welchem die Statue als Hauptperson
entnommen ist, zeigt am vollständigsten eine etrus-
kische Aschenkiste (Overbeck 31, 17), wo der Riese



1252 Odysseus und der Kyklop.

zugleich einen der Gefährten, den er verspeisen will,
am Arme festhaltend zappeln laßt. Diese Andeutung
einer unheimlichen Grausamkeit findet sich mit
geradem demselben Motiv in der Marmorgruppe im
Capitol, Overbeck 31, 19 (wo die Sphinx vorkehrt er-
gänzt ist), auf einem Münchener Relief bei Litzow,
Münchener Antiken Taf. 42 (wo der rechte Arm des
Kyklopen mit der Keule ebenfalls eine falsche Er-
gänzung ist und auf einem (widerum in seinem
oberen Teile falsch ergänzten) Relief im Louvre, wo
der den Trank darreichende Odysseus erhalten ist.

Der trunken im Schlafe liegende Kyklop
begegnet uns dann (Abb. 1253, nach R. Roehette,
Mon. Inéd. pl. 68, 2) in dem Reliefruchstück einer
Sarkophagplatte. Der Blick des hinter dem Kyklopen
hinter aufgerichtet stehenden Odysseus muß auf die
hier fehlenden Genossen gerichtet sein, welche den
Pfahl zur Blendung herbeiführen. Der große Becher
ist dem Riesen aus der Hand entfallen, während

eben noch zwei Griechen mit einem Schlanche herantreten, um denselben wieder zu fällen. Mit der Spannung des Momentes kontrastiert sehr schön das ruhig daliegende Schiff von der Hand des Unholdes. Die Handlung des dritten Gedichtes rechts ist wegen der Veräufelung des Bildes unklar. Zu vergleichen ist die Aschenkiste bei Overbeck 31, 21.

Die Flucht des Odysseus unter dem Widder ist auf älteren Vasenbildern ziemlich beliebt (Aufzählung bei Bolte, *Die monumentale ant. Odysseeum parthenonibus*, Berl. 1882 p. 9 sqq.). Gewöhnlich findet sich nur ein Tier, unter dem Odysseus angeklemmt hängt, daher der Kyklop in rein menschlicher Bildung; seltener sind mehrere, nie aber sind, wie bei Homer in der Beschreibung, drei Tiere zusammengekoppelt (eine für die Kunst nicht unbeholfene Komposition). Hiernach gebildet ist eine anmutige Marmorgruppe in Villa Albani (Abb. 1253, nach Winckelmann, *Mon. Ined.* 155), wo der Wiedler von kolossaler Größe zu denken ist.



1253. Odysseus unter dem Widder.

Der Schiffsmannent des Mytilus, die Abfahrt des Schiffes, wobei Odysseus den Kyklopen verhöhnt und dieser einen gewaltigen Stein schleudert, stellt außer einem wunderlichen Wandgemälde (Annal. 1879 tav. II) nur eine etruskische Aschenkiste (Overbeck 31, 18) vor und zwar so übernatürlich und mit dem Dichter, daß dieser hier als direkte Quelle gelten darf.

Ausdrücklicher Erwähnung bedarf es, daß die Bildung des Kyklopen fast überall auf Kinstenkmälern eine ganz menschliche ist. Er hat zwei Augen (nicht eins); nur auf der Balne im Satyrspiel des Euripides V 174. 458 hatte er ein Auge auf der Stirn und ebenso in einigen späteren Kunstdarstellungen, wo ihm außer den beiden Menschenaugen ein drittes mitten auf der Stirn sitzt.

Diese veränderte Vorstellung tritt ganz besonders hervor in einem stielichen Hirtentummen, welches von der Liebe Polyphemos zur schönen Nereide Galatela handelte. Der ungeschlachtete ehungige

Riese singt hier seiner Herde Liebeslieder vor, um seinen Kummer über die spröde Schöne zu verschmerzen: wieder eine ergötzlich komische Figur, besonders bekannt aus Theokrit XI und Ovid (Met. XIII, 770). Ein Gemälde, beschrieben von Philostr. II, 18, zeigte den struppigen Kyklopen unter einer Eiche am Ufer sitzend, Galatela auf der Meeresfläche schwebend von Delphinen getragen. Verschiedene campanische Wandgemälde (Hollég. N. 1042 bis 1053) gaben das ungleiche Paar in idyllisch eleganter Auffassung wieder; öfters spielt Polyphemos auf der Hirtenflöte und Eros blüht ihm über die Schulter oder bringt auf einem Delphin heranziehend ihm ein Brieftäfelchen, damit man über seine Empfindung nicht zweifelhaft sein könne. — Das kleine scherzhafte Gemälde des Timanthes, der schlafende Kyklop, bei dem Satyrn mit einem Thyrsos die Größe des Dammens zu messen beschäftigt waren (Plin. 35, 74), ist ohne Zweifel durch Euripides Satyrspiel angeregt worden.

Das Abenteuer bei den Laistrygonen findet sich als Staffage vorgestellt auf drei großen landschaftlichen Wandgemälden, welche 1848 auf dem Esquilin in Rom gefunden wurden. Die Bilder haben hohen Wert als Proben der antiken Landschaftsmalerei, insbesondere durch die friemartig ohne sichere Begrenzung der einzelnen Szenen fortlaufende Darstellung der Landschaft. Das erste Bild stellt die Einfahrt der Schiffe des Odysseus, die Landung der Herolde und ihre Begegnung mit der Tochter des Laistrygonenkönigs an der Quelle Artakia vor; auf dem zweiten stürmt Antiphates mit seinen Riesen heran zur Vernichtung der Griechen; das dritte zeigt, wie inmitten des geschlossenen Hafens die Schiffe von den gigantischen Einwohnern mit Felsblöcken und angerissenen Baumstämmen in den Grund geschmettert werden. Auf einem vierten sieht man links das Schiff des Odysseus glücklich entweichen, während die rechte Bildhälfte schon die Ankunft auf Kirkes Insel darstellt. Die Abgrenzung der einzelnen höchst lebendig komponierten Gemälde entspricht weniger den abgeschlossenen Szenen der Dichtererzählung, als der landschaftlichen Umräumung, deren großartige Anlage mit feinem Gefühle für die Luft- und Linearperspektive durchgeführt ist. Nach Vitruv VII, 6 malte man in der Zeit der Alexandriner gern die Irrfahrten des Odysseus mit landschaftlichem Hintergründe (*Ulyssea errationes per topia*). Siehe über die anderen Gemälde Art. Kirkes und Unterwelt. Vgl. Wormann, *Die antiken Odyssee-landschaften mit farbigen Kopien*, München 1876. Abgebildet die beiden ersten auch Arch. Zig 1852 Taf. 45. 46.

Die Abenteuer bei Kirke, bei den Sirenen und bei Skylla werden unter den betreffenden Artikeln behandelt.

S. 857 und Unterwelt), woraus sich ergibt, daß er dem Vasenbilde nicht zur Vorlage gedient haben kann, vielmehr dagegen geschah dies mit der *Necromantia* Homeri (Plin. 35, 182) oder *Nexula* (Plut. non posse nuv. 1093 B), welche der Maler Nikias (s. oben S. 866) dem Könige Ptolemäos für 60 Talente (27000 Mark) nicht verkaufen wollte; denn dasselbe war (Anthol. Pal IX, 792) in Übereinstimmung mit Homer gezeichnet.

schlossenem Auge innerlich schauend ausspricht. Teiresias war im Leben blind, was auch in dem vorigen Vasenbilde angedeutet ist. Odysseus aber, dessen Haupt die Schiffermütze bedeckt, steht ernst blickend und nachdenklich mit etwas gesenktem Haupte da; das linke Bein hat er zu längerer Ruhe der ganzen Gestalt hoch aufgestützt und beide Arme darüber gekreuzt, in der Linken die Scheide, rechts das bloße Schwert vor sich blühaltend. Daß dem



1253. Odysseus und Teiresias.

Einen vorgeschickteren Moment stellt ein im Louvre befindliches flaches Relief dar, das wir in Abb. 1255, nach Photographie von einem Gipsabguß hier wiederholen. Teiresias ist aus den Klüften heraufgestiegen und hat sich gesetzt; ihm bedeckt ein langer, auch das Hinterhaupt priesterlich verhüllender Mantel; er wehst mit ausdrucksvoller Geste, indem er die rechte, das Scepter haltende Hand an die sinnende Stirn legt, in welche die Gedanken und Bilder der Zukunft aufsteigen scheinen, die er mit halbver-

scholen hier ziemlich unmotiviert ein Thronaessel gegeben ist (wie anweisen auch der Herr beim Parla-
ment auf dem Idagebirge), spricht für die spätere Entstehung dieses immerhin ernsten und würdigen Bildwerkes. Der Kopf des Odysseus ist zwar ergänzt, aber sicher, denn die Stellung wiederholt sich genau auf einer Glasplatte bei Overbeck 32, 10. Die Ver-
schleierung des Sehers zeigt römischen Ursprung des Reliefs an (vgl. Friederichs, Bausteine S. 775) —
Odysseus seine verstorbene Mutter Antikleia wieder

benanntes & Hans Albertus

findend stellte ein Säulenrelief am Tempel der Apollonia in Kyzikos vor (Antiq. Pal. III, 81) — Das Wandgemälde vom Esquillin, Abb. 168 S. 838, welches die Unterwelt als Landschaft mit einer Staffage aus der Odyssee darstellt, wird nach Ari. Unterwelt besprochen.

Von dem in seine Heimat Ithaka zurückgekehrten Odysseus findet sich nur einmal die Figur des Helden in Bettlergestalt, eine Erfindung der alexandrinischen Epoche, die uns auf einer Münze und geschnittenen Steinen aufbewahrt ist. Gewöhnlich ist dabei zugleich angebracht die rührende Szene mit seinem Hunde Argos, welcher bei Homer alt und verwahrlost auf dem Mistel liegt, und wie er den



1256 Der Hund Argos.

Herrn erblickt, ihn auch in Bettlergestalt erkennt, dann aber sterbend zusammensinkt. Realistisch gewagt wäre das widerlich und den Alten ganz unentwärtlich gewesen. Ein Kameel in Berlin (Abb. 1256, aus Flachstein, Homer nach Antiken Heft 8 S. 23, wo aber die viereckige Umrahmung verkehrt ist und störend wirkt) gibt die Dichterszene in Malerei übersetzt am besten wieder. Odysseus als Bettler im kurzen Chiton und mit schlechtem Mantel bekleidet, auf einen rohen Stab sich stützend, aber an seinem Hute kenntlich, steht grauvoll und sinnend vor dem Hunde, welcher ihn freundlich anbellt und dabei die Pfote entgegenstreckt. Die weltarme turmartige Hütte, aus welcher der Hund hervorkommt, scheint von dem Künstler gewählt zu sein, um der Gestalt des Odysseus ein außerordentliches Gegengewicht zu verleihen. Auf

Münzen der römischen gens Manilla, welche ihren Stammvater auf Odysseus' Sohn Telegonos zurückführte, findet sich ebenfalls der Bettler mit dem Hunde (Millin, G. M. 167, 641). Vereinzelt steht Odysseus als Bettler dem Iros begegnet, dazwischen Telemachos, Vasenbild mit vorzüglicher Charakteristik (Jahn, Sachs. Ber. 1864 S. 49 Taf. II).

Die Fußwaschung der Eurykleia, jener alten Dienerin, welche dem Bettler ein Fußbad bereitet hat und an einer Narbe am Beine abdam in ihm ihren Herrn erkennt, findet sich am frühesten dargestellt auf einer Vase aus Chiusi (abgeb. Mon. Inst. IX, 42). Odysseus, am Spitzhut kenntlich, mit dem Umarmen am Leibe und linker Schulter, steht da, die rechte Achselhöhle durch einen Stab unter stützend, über der linken Schulter an einem Stöcke Ranken und Trinkgefäße gehängt, mit gelocktem Bart und kräftigen Anscheine, auch sonst nicht einem Bettler ähnlich. Der linke aufgehobene Fuß schwebt über dem Waschbecken, gehalten von der dahinter knienden Eurykleia, hier Antiphata genannt, welche staunend und fragend (wie hat eben die Narbe am Beine entdeckt) den unbekannten Herrn ansieht. Hinter ihr Eumaios (mit Inschrift) bartig und kahlgköpfig mit einem um die Hüften geschlungenen Schurz bekleidet; auch er steckt die Rechte erstaunt gegen den Bettler aus. Das ganze Bild sucht also nicht die Situation des Gedichtes mit peinlicher Genauigkeit zu illustrieren, sondern der Maler hat die Einzelheiten nach eigenem Gutdünken gezeichnet; er nimmt für die Zusätze und Abweichungen seiner künstlerischen Freiheit in Anspruch und will auch ohne den Dichter verstanden sein (vgl. Luckenbach S. 612 ff.).

Das hier wiederholte Relief (Abb. 1257, nach Campana opere in plast. 71) gibt ebenfalls den Moment wieder, wo die Amme die Narbe am Beine gefühlt und Odysseus erkannt hat; es enthält aber zugleich zwei sehr feinnüchtige Züge des Künstlers, der mehr will, als die äußere Darstellung der Poesie reproduzieren. Wir finden wieder gegen Homer den Seehirten Eumaios und sogar den Hund Argos anwesend. Braun, Troische Misc. I, 79 sagt darüber: »Eurykleia will in höchster Überraschung laut aufschreien, als sie die Narbe erkannt hat. Odysseus, schnell gefasst, drückt ihr den Mund zu und wendet sich in denselben Augenblicke gegen Eumaios. Durch ein schnelles Wort sucht er dessen Aufmerksamkeit zu fesseln und seinen etwas neugierigen Blick von der gefährlichen Stelle abzuwenden: dann noch ist es nicht Zeit, auch ihn schon in das Geheimnis einzulassen. So hält hier die Verstecktengegnung des Odysseus alles in der lebendigsten Spannung. Aber daß hier kein Betrug gespielt wird, daß wir wirklich den echten Odysseus vor uns haben, dafür gewinnen wir wiederum ein ebenso Zeugnis durch den Hund,



1257. Odysseus wird von Eurycleia bei der Fußwaschung erkannt. (Zu Seite 1012.)

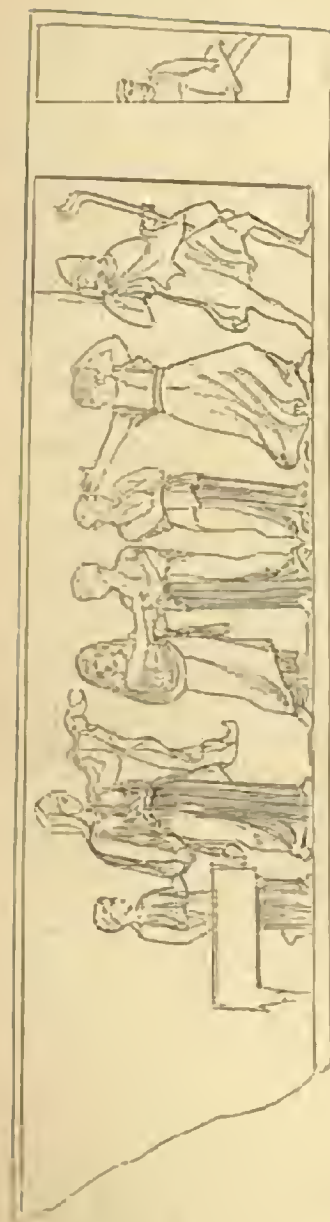
der ruhig neben seinem Herrn liegt. Er allein bleibt unberührt von Aufregung; denn das, wodurch diese hervorgehoben wird, ist für ihn kein Geheimnis mehr, für ihn ist Odysseus schon längst nicht mehr ein Bettler, sondern sein rechtmäßiger Herr und Gekrönter. Die schöne Gruppe findet sich mehr oder minder variiert auf andern Thonplatten wieder, außerdem auf Gemmen und der Schenkelste eines Sarkophages (Antal 1869 tav. D). Vervollständigt wird sie erst durch die Figur der dahinterstehenden trauernden Penelope mit ihren Dienstmädchen (oben S. 1036).

Die Begegnung des Odysseus mit Penelope, während jener noch Bettler ist, wird sehr hübsch und einfach auf zwei pompejanischen Wandgemälden gemalt (Hollig N. 1381, 1382, das letztere bei Overbeck 34, 16), außerdem auf zwei etruskischen Aschenurnen (Brunn 99, 1, 2) und auf einer Spiegelskulptel (Mon. Inst. VIII, 47, 1).

Den Freiermord des Odysseus hatte Polygnotos in der Vorhalle des Tempels der Athene Areia zu Malakoi gemalt (Paus. IX, 4, 1). Da dieser Tempel aus der Beute der Pereerkrone errichtet war, so müssen wir in dem Gedanken des Gemäldes eine wundervolle echt griechische Symbolik sehen. Für uns waren bis vor kurzem von dieser gewaltigen Schlussscene der Odyssee nur etwa acht etruskische Aschenketten übrig geblieben, auf welchen (zum Teil verstümmelt) in ziemlich realistischer, doch bewegter Darstellung links der Bogenschießende Odysseus zu stehen pflegt, während nach rechts entlang die Freier entweder noch beim üppigen Mahle gelagert sind, oder, wenn der Kampf schon im Gange ist, aufspringen und sich mit Efstischen (wie beim Dichter) als Schilde gegen die Pfeilschüsse und den mit dem Speere andringenden Telemachos zu schützen suchen. Auf einer Urne bei Teuchos mit einer Dienerin entgegen, Odysseus spannt den Bogen zum Wettkampfe. Auf einigen andern sind die hülfslosen Mägdle zugegen. Siehe Brunn, Urn. etz. I, 96 ff. mit der Beschreibung von Schlie, Troischer Sagenkreis S. 191 ff. Je mehr die Mannigfaltigkeit dieser Darstellungen einen Vorrat echt griechischer Kunstwerke schon in älterer Zeit vermuten lässt, um so bedauerlicher ist es, daß bis jetzt nur ein einziges Vasenbild dieses Gegenstandes existiert, abgesehen Mon. Inst. X, 58 (rotfigurig, im späteren leichten Stil, Berlin 2522) auf einer Seite des Skyphos steht Odysseus, nur mit der Exomis, als dem Bettlergewande, bekleidet, das rechte Bein vorgesetzt, im Begriff, einen Pfeil von dem gespannten Bogen zu entsenden, hinter ihm zwei Mägdle, über das Geschehene ihr Erstaunen ausdrückend. Auf der andern Seite, durch Palmettenverzerrungen getrennt, ein Tischbein mit drei Freiern, von denen der mittlere stehen in den Rücken getroffen ist, der zweite sich mit dem erhobenen Speisestich zu decken sucht (vgl. x 74) und der dritte sich gerade aus der

liegenden Stellung zur Vertheidigung erhebt, indem er die Chlamys wie einen Schild um seinen linken Arm gewunden hat.

Um so überaus merkwürdig kam in jüngerer Zeit die Kunde von einem Denkmale, welches in der Einsamkeit der Berge Lykiens mehr als zwölftausend überdauert hat, bis es durch deutsche Forscher wieder entdeckt wurde und jetzt in Wien für die Nachwelt sicher gelagert ist. An dem umfangreichen fast vierseitigen Grabmalbau von Vijollaschl (der alte Name ist unbekannt) fanden sich als Fries mehr als tausend an jeder der 20—24 in langen Seiten zwei Reihen von Marmorreliefs, etwa aus dem Ende des 3. Jahrh. v. Chr. stammend. Lapithen und Kentaurenkämpfe, die Schlacht der Sieben gegen Theben, Hektorophon gegen die Chimairen, die Melangerjagd, Amazonenkämpfe und andre Schlachten, Gelage, eine Stadtbelagerung und ein königliches Heer, wobei ein Haub der Leukippiden, ein Opferfest, Thunten des Theseus und Persens schmückten neben der Darstellung des Freiermordes jenen Prachtbau nach dem vorläufigen Berichte darüber in den Archäol. epigraph. Mittheilungen aus Österreich Bd. VI, 151 ff. Indem wir die auf Taf. VII. VIII. dazwischen von Dr. E. Leosy gegebene Skizze des Freiermordes und der zugehörigen Scene in Abb. 1258 wiederholen, fügen wir dazu aus Bernhards Aufsatz folgende Erläuterung. — Unschönlich, wie es die griechische Kunst zumal der Plastik liebte, um die Hauptsache, die es auszusprechen gilt, durch keine laute Nebenwirkung zu stören, aber hinreichend deutlich ist der Schauplatz durch mehrere unkenntliche Säulen mit auffallend kleinem dorischen Kapitäl, welche die Steinfugen verdecken, und durch eine Thür am linken Ende als der Männeraal des königlichen Palastes bezeichnet. In diesem ruhen die Freier auf ihren Betten, je zwei auf einem, deren im ganzen sieben in zwei Abtheilungen und drei und vier neben einander stehen. Trinkgefäße und eine große schlangengeformte Amphora, die sich auf einer Basis zu Füßen des ersten Freiers erhebt, deuten das Gelage an. Der Moment der Handlung ist aus dem ersten Abschnitte der homerischen Erzählung gewählt, der das charakteristische Motiv des Bogenschießens bot, ehe der Kampf mit den herbeigeholten Waffen beginnt und in regelrechte Schlacht ansartet. Wie die Odyssee es schildert, steht Odysseus (b links) am Eingange des Saales bei der Thür, sofort erkennbar an der üblichen Tracht und seiner klugen Haltung, die von sonstigen Stellungen der Bogenschützen bemerkenswert abweicht. Pfeil und Bogen sind nicht plastisch angegeben, wo die völlige Erhaltung der ganzen Reliefplatte sicher stelli, sondern wahrscheinlich gemalt zu denken. Ihm zur Seite an seiner Rechten, in gleicher Haltung, aber im Wuche wie im Schritt beschallend zurücktretend steht Telemachos, mit dem geduckten Schwerte den Bogenschützen gegen einen etwaigen Angriff



1254 Der Festabend (Zi. No. 1044)

denkend, Vater und Sohn einmütig vereint, eine geschlossene schöne Gruppe, die durch das gleichzeitige vorgezeichnete Vordringen und eine ungleiche Verteilung der Rollen an die berühmten Tyrannenmörder erinnert (Vgl. Abb. 357 S. 346). Ihrem Heldenmut gegenüber entfaltet sich die Ohnmacht der Freier; einige sind bereits getötet, alle anderen beherrscht Schrecken und die Sorge um Abwehr. Auf dem ersten Bette neben dem Kämpferpaar liegt Eury-machos, der mit erhobenem Arme allein von allen ahnend vergeblich um Gnade fleht (x 45 ff.). Seine Nachbarn sind aufgeföhren und knien auf den Betten, der eine hat einen Tisch ergriffen, den er als Schild vorhält, der andre zuckt zusammen und föhrt mit beiden Händen in den Rücken, wo ihn ein Pfeil verwundet hat. Ein vierter ist von dem Lager vermutlich des Eury-machos herabgesprungen und zurückgewichen und hält sich ängstlich das aufgeloste Gewand zum Schutze vor. Dann folgt Antinous, den als den ärgstschändlichen Odysseus zuerst tötet, als er das Trinkgefäß zum Munde föhrt und der hier aussieht, als liege, die rechte Hand im Nacken, während der lebloos hinabgleitenden Linken die Schale entsunken ist, ganz entsprechend der Homerischen Beschreibung (x 15 ff.). In anderer Wendung hält ein folgender Freier (e links) einen Tisch oder Schemel vor das Gesicht, in schöner Haltung neigt sein Nachbar, der schon getroffen ist, das Haupt auf die Brust; hinter seinem Bette suchen zwei andre besonders aufgeregte Gestalten Schutz, und so laufen die nünftlichen Motive variiert und abgestuft bis ans Ende. Dem Verderben entrinnt nur einer, aber auch dieser nur schleichend. Entsetzt den Kopf und Leib zurückgewendet schleicht sich hinter Odysseus durch die halb offene Thür Melanthios der Ziegenhirt (s rechts) hinweg, um den Freiern die geraubten Waffen zurückzubringen und diesen Fluchtversuch durch ein besonders schmachvolles Ende zu föhren.

Bemerkenswert macht mit Recht darauf aufmerksam, wie die Gleichmütigkeit mit den abgekehrten Darstellungen des stürzenden Vasenbildes und der Aschenkisten in den Mottiven und namentlich die nuntische Reihe der Betten auf die Vermutung föhrt, daß Polygnots Gemälde in Platai, von dem wir allerdings nichts weiter wissen, die bildende Grundidee unseres Reliefs abgegeben habe (vgl. oben S. 855). Sicher ist auch mit ihm die Erwartung berechtigt, in dem nach fhrigen obersten Bildstrifen (a), welcher linksabn sich anschließt, als natürliche Ergänzung des Ganzen Penelope mit ihren Blumenrinnen zu erblicken. Zwar bei Homer liegt während des Trommetzels Penelope in Schlaf verfallen da, das paßt nicht für den bildenden Künstler, weil er den Schlaf nicht motivieren konnte. In dem Frauenensemble also erkennt man links zweifellos sicher das Ehepaar, vor welchem der Künstler die Penelope hingestellt hat still und inhaltsvoll

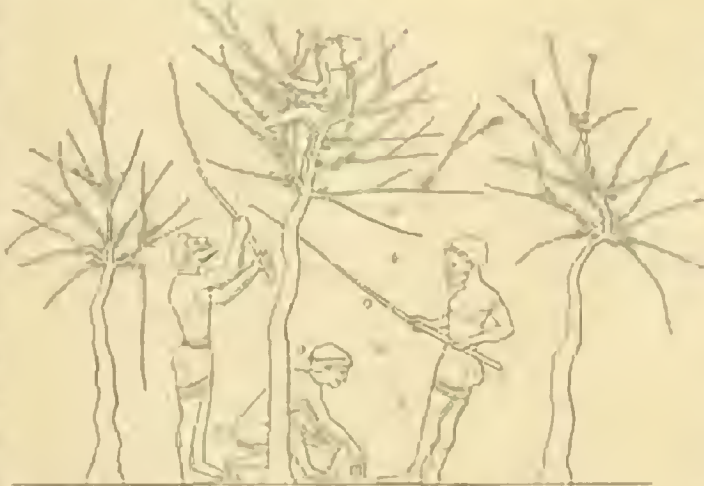
wie eine Gottheit im Kreise der fhrigen waltend, im höhern und vollgüter Wuchse, dem Athene ihr verleben (s 195), ganz wie Homer sie malt, wenn er sie den Freiern gegenüberstellt — Hingegenkt vor die Wangen des Hauptes hellschimmernde Schleiern, und an den Seiten ihr stand in Stillsamkeit eine der Jungfrauen — eine Stelle, die durch öftere Wiederholung gehoben (s 331, s 210, q 65) den fruchtbarsten Triebkeim für eine künstlerische Konzeption enthält. Unmittelbar verknüpft mit dem Schicksal der Freier ist die Strafe der bösen Mägde, und etwas wie eine Schridung von guter und schlechter Gesinnung scheint sich vor den Augen der Gelehrten in der That zu vollziehen. Neben Penelope steht eine ältere Blumrin, etwa die Schaffnerin, die ihr ein Mädchen, welches zum Zeichen von Ergebenheit die Arme über der Brust kreuzt, mit einem gewissen Ausdruck von Befriedigung vorstellt. Abwärts gewandt von dieser wie eine Verurteilte steht eine andre, betröht die eine Hand gegen den leise geneigten Kopf föhrend, eine Figur, die durch strikte Ähnlichkeit mit einer der beiden bösen Mägde auf dem erwähnten Vasenbilde die versuchte Deutung bestätigen kann. Hohlachend entfernt sich eine ältere zweite, durch gemeine Gesichtszüge charakterisierte, welche an die freche Melanthio gemahnt, und wie ein unbemerkter Beobachter nimmt sich Odysseus aus, der mit dem gezeichneten Schwert und einer brennenden Fackel hinwegzieht, um den vom Mord befleckten Mäusersaal zu reinigen (x 480 ff.).

[Bm]

Olban. Die außerordentlich hohe Bedeutung, welche die Kultur des Ölbaums für Griechenland, namentlich für Attika hatte, ist Voraussetzung gewesen, daß mehrfach Szenen daraus auf Vasen gemalt dargestellt worden sind. So sehen wir Abb. 1259, nach John, Ber. d. suchs. Gesellsch. d. Wissensch. 1867 Taf. II zwei härtige Männer im Schnitzell, der eine mit einer Kasse, welche mit langen Stöcken die Oliven von einem Baume herunter schlagen: ein Jüngling sammelt die zu Boden gefallenen in einen Henkelkorb, während ein anderer in den Zweigen des Baumes sitzt, um mit einem Stab die höher befindlichen Früchte herunterzuschlagen. ein Verfahren freilich, das die alten Landwirte entschieden mißbilligten (John a. a. O. S. 89). — Noch merkwürdiger ist Abb. 1260 n. 1261 (ebenda, Taf. III, 2 u. 3), Darstellungen einer Amphora aus Caere, im Museo Gregoriano. Auf der einen Seite sitzen zu den Seiten eines Ölbaums zwei Männer auf Stühlen, der eine links hat in der Linken ein kleines, knigartiges Gefäß, in der Rechten eine Art von Trichter, welchen er dem Gefäße nähert; der rechts sitzende hält in der Rechten einen Stab, doch ohne sich darauf zu stützen; die Linke streckt er einem vor ihm stehenden, zu ihm aufblickenden Hunde entgegen. Vor jedem steht eine Amphora am Boden. 186 In-

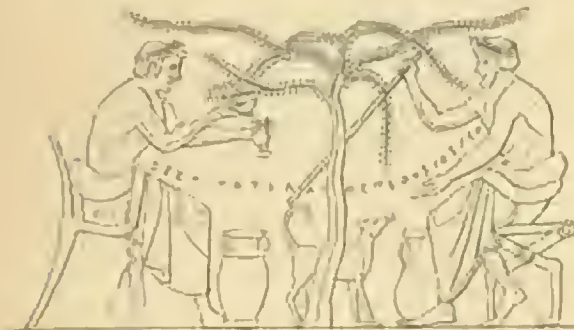
schliff, welche lautet: 'Ο Ζεὺς κῆρυξ, αὐτὸς πλοῖονος γενέσθαι, deutet darauf hin, daß die Ernte erst bevorsteht; doch ist die Handlung, welche der Mann links vornimmt, nicht deutlich: Jahn meint, daß er zur Probe Öl in das kleine Gefäß ausgepresst habe. — Auf der andern Seite (Abb. 1261) ist der Wunsch in Erfüllung gegangen: Ein auf einem Stuhl sitzender Jüngling zeigt mit der Rechten auf eine vor ihm am Boden stehende Amphora, während er die Finger der Linken (wie zählend, bemerkt Jahn richtig) vor das Gesicht hält. Ihm gegenüber steht ein anderer Jüngling mit Himation, die Linke auf einen Stabstützend, die Rechte ausgestreckend; zwischen beiden ein Hund. Dabei steht die Inschrift ἡδοναίην, ἡδοναίων (ἄν' ἀπὸ βέλων (nach der Lesung G. Hermanns).

Spätrömischer Zell gehört das Abb. 1292 auf S. 1048 ab.



1259 Ölbaumzweig (zu Seite 1048.)

Ohrgehänge (ἀλυσία, ἐνθρία, ἱνᾶρες) gehören im griechischen und römischen Altertum zu den gewöhnlichsten Bestandteilen des weiblichen Schmuckes; wie allgemein sie waren, lehren uns z. B. die Vasenbilder, auf denen sie bei den Frauengestalten nur selten fehlen, und selbst die Skulptur hat es nicht verschmäht, solchen Schmuck,



1269



1261

Ölhandel.

gebildete Sarkophagrelief von roher Arbeit (nach Arch. Ztg. XXXV Taf. 7, 1) an. Hier haben, wie oft auf den Sarkophagen, geflügelte Genien die mit dem Ölhan verbundenen Arbeiten übernommen. Einer in der Mitte sammelt sie vom Baum gefallenen in einen Henkelkorb; rechts steht ein Genius eine Ölwanne (trypeton), in der die Früchte zerquetscht und entkernt werden; sie besteht aus einem großen steinernen Becken (mortarium, s. Oato r. r. 22, 1), in der zwei schellenförmige Quetschsteine (orbis) rotieren. Links ist die Ölpressen dargestellt: ein Kasten, mit Oliven gefüllt, davor eine Gefäße (labra), in die Erde gestülpt, in welche sie ausgepresste

aus Bronze oder Gold, an ihren Frauengestalten anzu bringen, und zwar nicht bloß bei Darstellungen der Aphrodite, Hera u. dergl., sondern selbst bei der, sonst mehr durch kriegerischen Schmuck als durch weiblichen Putz sich auszeichnenden Athene (die Athene Parthenos bei Phidias z. B.). Schon bei Homer begegnen wir Ohrgehängen (ἐπύρνα), das Beiwort ὑπὸ λυγρῶν, welches sie daneben mehrfach tragen (vgl. II. XIV, 182; Od. XVIII, 297), hat zu mancherlei Erklärungsversuchen Anlaß gegeben, unter denen die von Heibig (Das Homerische Epos S. 165 ff.) gegebene Deutung am meisten für sich hat, daß die Epitheton sich auf die Verzierungen



der Ohrringe durch drei goldene Kugeln (gleichsam mit drei Augäpfeln) bezieht, wie sie an etruskischen Ohrringen sich oft findet. — Von dem Reichtum und der Erfindungsgabe, welche die griechische Goldschmiedekunst der besten Zeit an diesem Schmuck zu entwickeln wußte, geben uns vornehmlich die Grabfunde vom schwarzen Meer (publiziert in den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* und in den *Petersburger Comptes rendus de la Commission archéologique*) einen Begriff. Man hat da im wesentlichen zu unterscheiden zwischen den eigentlichen Ohrringen, welche vermittelt eines dünnen



1256 Zu Seite 1042



1267 Ohrgelänge und Ohrringe 1255 Zu Seite 1046

Drahtes durch ein in das Ohrläppchen gebührtes Loch gesteckt wurden, wie unsern modernen Ohrringe, und größeren Ohrgelängen, welche man vermittelt eines Bandes über das Ohr hing, so daß dieses ganz davon verdeckt wurde. Letztere Art des Schmuckes war jedoch, als besonders prunkvoll, bei weitem seltener und ist wohl nur von vornehmen und reichen Frauen getragen worden. Abb. 1263 zeigt ein derartiges Ohrgelänge aus der Krim (nach *Comptes rendus* 1866 pl. II, 1); hier bildet eine große runde Scheibe mit dem darauf eingepreßten und fein nachzeichneten Bilde einer auf einem Seeferde reitenden und einen Harnisch (des Achill) tragenden Nereide den Hauptteil, von welchem in reicher Fülle und zier-

licher Filigranarbeit ein Netz von Goldschmitten mit dazwischen angebrachten Bommeln in Amphorenform herabhängt. Diese letztere Form der Ohrbommel war auch für kleinere Ohrringe sehr beliebt; nicht minder häufig begegnen wir bei den Ohrringen der durch die Beispiele Abb. 1264 u. 1265 (*Comptes-rendu* 1898 pl. I,

auch oben zu die breiteren Elemente, nach unten zu schmalere, spitz zulaufende angebracht sind. Das Material ist meist Gold, seltener Silber; dazu kommen noch edle Steine und Perlen als Verzierung, zumal im römischen Frauenschmuck waren Perlen, auch allein, ohne weitere Fassung, sehr beliebt. Profen



1266 Der Held mit dem kleinen Gesilpse. (Zu Seite 1650.)

2 u. 7) gekennzeichneten Form: das nämlich der Schmuck aus zwei Teilen besteht, einer ziemlich gearbeiteten Rosette als oberen Hälfte, von welcher ein frei ausgearbeitetes Fingerring, ein schwebender Eros, eine Artemis auf dem Hirsch reitend u. dergl. m. herabhängt. — Neben gürtlichen Zierraten sind dann auch die rein tektonischen Formen nicht minder häufig angewandt, meist in der Anordnung, daß

von etruskischem Ohrschmuck bietet in reicher Auswahl das Museo Etrusco Gregoriano, römischen aus Pompeji und Herculaneum das Museo nazionale in Neapel. Vgl. Blümner, *Kunstgewerbe im Altert.* II, 193 ff.

[11]

Oldipus. Der Held der ergreifenden thebanischen Schicksalstragödie hat die bildenden Künstler bei weitem nicht in dem Maße wie die Dichter be-

schäftigt. Die uns so geläufigen Begebenheiten, welche allerdings schon in einem späten Epos behandelt waren, erscheinen erst durch die Bearbeitungen der drei großen Tragiker das Interesse weiterer Kreise in Anspruch genommen zu haben, boten indessen für künstlerische Darstellung kaum einen günstigen Moment: nur ein einziges darauf bezügliches Kunstwerk wird in den Schriften der Alten erwähnt.

Um so erfreulicher ist es, daß wenigstens ein Vasenbild vollkommenen Stiles existiert, welches uns die Aussetzung des Oidipuskindes und seine Aufzucht durch einen Hirten des Königs Polybos von Korinth in höchst einfacher Weise vorführt. Wir geben dasselbe in Abb. 1266, nach Mon. Inst. II, 14. In einer Zeichnung von höchster Sauberkeit der Ausführung sehen wir den wandernden Hirten Euphorbos das Knäblein Oidipos auf dem linken Arm tragen, während er den Speer gelassen in der Rechten hält. Oidipos ist schon bei Homer (Ψ 678, λ 271) Nebenform für Oidipus; aber den Namen des Hirten (εὐφορβος = der gute Ernährer), der bei den Tragikern nicht genannt wird, hat wohl der Künstler erfunden als passende Bezeichnung für den Pfleger, der das ausgesetzte Kind fand und in Sicherheit brachte. Wir haben es nämlich hier nicht mit dem Hirten zu thun, dem das Kind aussetzen übergeben wurde, sondern mit dem, welcher es rettete und nach Korinth brachte. Daß dieser schließlich Mann auf der Wanderung sei, wird durch den herumhängenden Reischut und das hohe Riemengeflecht der Sandalen, sowie auch durch den höher gegürteten Chiton und die Lanze in der Hand deutlich angezeigt. Wenn das Kind auf dem Bilde älter als in der Sage und bei diesem Alter auch noch länger und schmächtlicher als in der Natur gezeichnet ist, so haben wir darin nur regelmäßige Eigentümlichkeiten der Vasenmalerei zu erkennen. Ebenso wenig darf es auffallen, daß nichts von durchbohrten Fußknöcheln zu sehen ist — das Gegenteil würde in dem Gemälde unser Gefühl verletzen —; und daß der Künstler das Knäblein mit dem Ausdruck von Traurigkeit und Furcht sich an seinen Retter anschließen läßt, werden wir ihm als eine schöne Erfindung anrechnen, überhaupt aber die Forderung abweisen, daß er sich an den Wortlaut einer Dichtung sklavisch hätte binden sollen. — Außerdem sieht man nur noch auf zwei Gemälen die Scene, wie der Hirt das unter einem Baum ausgesetzte Kind entdeckt, welches ihm die Händchen entgegen streckt; eine bei Overbeck, Hor. Gal. I, 4.

Die Darstellungen des Abenteurs mit der Sphinx machen die Hauptmasse der Bildwerke des Kreises der Oidipodie aus; sie finden sich auf einer sehr reichen Anzahl von Vasen und geschliffenen Steinen. Erstlich die Scene, wo nach früherer Erklärung das Ungeheuer einen der gegen es aus-

gezogenen Thaurer packt oder schon niedergeworfen hat. Da aber der jedenfalls aus dem Orient überlieferten Phantasiegestalt der Sphinx ursprünglich die symbolische Bedeutung des unerbittlichen Todesgeschicks beizuwohnen scheint, so kann die spezielle Beziehung auf die Oidipussage freilich hier entbehrt werden. Indessen beschreibt schon Aeschylus (Sept. 541 ff.) das Schildzeichen des Partenosipalos genau so, wie es ein Thaurer (abgeb. Art. »Sphinx«) folgt: die Sphinx hält einem Thaurer über ihm liegend in den Krallen, und ähnlich müssen wir uns auch die Schützerei des Phaidras an den Thaurerleinen des olympischen Zeus denken (Paus. V, 11, 2; αὐτὰρ ὄψαλον ὄρεο Σφίγγων ἡρακλέεω). Die Sphinx ist oben durch die Sage für alle Griechen allmählich zu einer speziell thaurischen Todesgöttin geworden. Dieselbe erscheint jedoch auffallenderweise auf sämtlichen Bildwerken von der Blütezeit der griechischen Kunst an keineswegs als ein furchtbares Ungeheuer und sie wird ebensowenig mit Waffen angegriffen, vielmehr ist ihre Bildung meist anmutig, nie schreckend, höchstens starr, und die Männer oder Jünglinge, welche das große Rätsel des Lebens und des Todes zu lösen gekommen sind, stehen völlig unerschrocken, da oder sitzen auch, aufmerksam, tief sinnend, zuweilen mit der Geherde des an die Stirn oder an den Mund gelegten Fingers. Die Sphinx prüft eben auf Weisheit, nicht auf Stärke oder Heldennut — nur wenn man dies festhält, begreift man die späteren geisthaften, zuweilen fast spielenden Darstellungen der Maler, bei denen sogar die Person des Oidipus zweifelhaft oder gleichgültig wird. — Die gewöhnlichste und einfachste Fassung der Scene bietet sich auf Abb. 1267, nach Tischbein, Vases d'Hannilton II, 24. »Oidipus steht mit zurückgeworfenem Reischut, in großer Chlamys, aus welcher die Spitze seiner Schwertschelde hervorsieht, die Füße mit Riemenkoturnen bekleidet, die rechte Hand auf den Speer stützend, ruhig vor der auf dem Felsen hockenden, ernst und edel dargestellten Sphinx. Die Variationen in Gestalt und Kleidung des Oidipus sind unbedeutend; auch kommt natürlich wenig darauf an, ob er mit Waffen versehen ist, da er ja von ihnen keinen Gebrauch machen wird. Die Sphinx aber kannte einige Male nicht auf einem Felsen, sondern hockt auf einer ionischen Säule, deren Beziehung auf Graber anerkannt ist, auch auf einer dorischen Säule (Annal. 1876 tav. 3) oder auf einer Altarsäule (Hollig, Camp. Gem. N. 1155), wodurch sie eher einem aufgestellten Bilde, als einem lebendigen Ungeheuer gleich wird. Noch mehr umgestaltet wird der Charakter der Darstellung aber dadurch, daß Oidipus mehrmals nicht steht, sondern gewöhnlich auf einem Felsen vor ihr sitzt und mit nachdenklichem Gesichtsausdruck oder mit naiver Ueberdeut gepanster Erwartung, mit offenem Munde (Overbeck I, 18) zu ihr emporblickt. So

namentlich auf dem Innenbilde einer Schale (Abgeb. Overbeck I, 12), wo der mit Namensinschrift bezeichnete Ödipus gelassen in Reisetracht mit übergeschlagenen Beinen und das Kinn auf die Hände, diese auf dem Knotenstock stützend darsitz und der Rätselgeberin lauscht, von deren Munde gerade nach der Beschrift die zum Rätsel gehörigen Worte (KA TPIPOV) ausgehen. Betrachtet man dabei den bekannten Rätselspruch selber von dem Geschöpfe, das Morgens auf vier, Mittags auf zwei und Abends auf drei Beinen einhergeht, und vergleicht damit andre derartige Volkswitz der Griechen und Deutschen, so wird bald einleuchten, daß schon in diesen einfachen Vasenbildern nicht der Held der Schicksalstragödie dargestellt sein kann, sondern der Ödipus des Volksmärchens, der sitzige Kopf, welcher sich in der bei den Griechen als Zeitvertreib beliebten Beschäftigung der Rätsellösung auszeichnet. Noch deutlicher erhellt dies aus denjenigen Bildern, in welchen man eine größere Anzahl von Personen um die Sphinx versammelt sieht (z. B. Overbeck I, 14, 2, 2), und besonders auf der Vase des Hermionax (Abgeb. Mon. Inst. VIII, 45), wo außer dem gewöhnlich für Ödipus gehaltenen noch zehn andre Männer verschiedenen Alters im griechischen Alltags-

kostüm und als eine ganz friedliche Gesellschaft um die klassische Rätselaufgeberin gruppiert sind und in Gesichtsausdruck und Handbewegungen die verschiedenen Grade ihrer Beteiligung an dieser Unterhaltung widerspiegeln. Daher ist gewiß in noch viel weiterem Umfang als schon Overbeck angenommen hat, die Hinterführung des mythologischen Einzelvorgangs in ein Genrebild des täglichen Lebens der antiken Griechen und z. B. auch auf dem letzterwähnten Bilde der vor die Sphinx postierte Mann in Reisetracht mit Schwert und zwei Lanzen nur noch eine Reminiscenz an Ödipus, nicht dieser selbst. Als einen unmutigen Scherz glaubt der Untersucher auch ein Vasenbild (Annal. 1867 tav. J) betrachten zu dürfen, wo statt des Mannes eine junge Frau vor der Sphinx steht und mit ausgestrecktem Arme ihre Rede begleitet; sie selbst gibt, den Speiß umkehrend, dem Ungeheuer ein Rätsel auf, und die Sphinx, nachdenklich den Kopf senkend, scheint über die Lösung in Verlegenheit zu sein. Und da schon sogar Alchylos

seiner thebanischen Trilogie vom Ödipus ein Satyrspiel mit dem Titel Sphinx beigelegt hatte, so darf es uns auch nicht wundern, einmal auf einem höchst possierlichen Bilde (Overbeck 2, 3) einen alten zottigen Silen im Theaterkostüm vor der aufgeputzten Sphinx stehen zu sehen, indem er ihr wahrscheinlich mit derber Scherzrede in der erhobenen Hand einen anscheinend schon gerupften Vogel zum Verspeisen darbietet.

Eine eigentümlich grausige Darstellung der Sphinx kennen wir nur auf zwei etruskischen Aschenkisten, deren Bildwerke in als Abzweigungen älterer griechischer Kunstübung zu betrachten sind. Hier (Overbeck 2, 8) erscheint die Sphinx als ein kentaurenartiges Gebilde auf dem Leibe eines männlichen Löwen erhebt sich ein weiblicher Oberkörper, dem

statt der Arme große Flügel angewachsen sind. Sie setzt die Vorderextremität auf einen Menschenschädel. Vor ihr steht Ödipus, bärtig, lang bekleidet, einen Stab in der Linken, die Rechte zu rednerischer Geste erhoben. Auf der andern Seite steht eine flügellose sogen. etruskische Furie mit brennender Fackel, die wohl besser Totenführerin zu nennen ist, jedenfalls aber über die Bedeutung der Darstellung keinen Zweifel läßt.



1247. Ödipus vor der Sphinx. (Zu Seite 1020.)

Die Einflüsse etruskischer Anschauung zeigen sich deutlich in einem ganz ähnlich angelegten späten unteritalischen Vasenbilde, wo neben der elegant auf Blumenkelchen schwebenden Sphinx rechts der jugendliche Ödipus steht, ebenfalls in der Haltung eines Redenden, links die Furie, modernisiert im Jagdkostüm (Annal. 1781 tav. M). Das Hauptbild der Vase, die Leichenfeier des Patroklos, tritt der Schlachtung der gefangenen Troer darstellend (Mon. Inst. VIII, 32, 33), gibt dazu die Bestätigung — Der selben etruskischen Liebhaberei für Morbiden ist es zuzuschreiben, daß auf einem Grabrelief in Pompeji (abgeb. Overbeck Taf. 2, 4), welches Ödipus nach Art der Vasenbilder zeigt, am Fuße des Felsensitzes der Sphinx, die übrigen winzig und gar nicht furchtbar gebildet ist, mehrere Leichen liegen. Endlich bietet ein Wandgemälde im Grabe der Nasone (Overbeck 2, 5) eine mit menschlicher Hand gestikulierende Sphinx, indem die geflügelte Jungfrau erst von den Hüften an in den Hinterleib einer Löwin ausgeht;

vor ihr liegt Oidipus, in die griechische Chlamys gekleidet, nachstehend den Finger fast in den Mund, während der ganz römisch gestützte Diener das Phyl seines Herrn am Zügel haltend ruhig daneben steht.

Gleichsam als landesunfällige Staffage erscheint ein nackter Jungling, der mit einem als Sphinx gebildeten Hündchen spielt, auf einem etruskischen Spiegel (Overbeck Taf. 2, 9). — Über die Gestalt und sonstige Entwicklung und Bedeutung der Sphinx s. Art.

Von den übrigen Szenen der Oidipus- Sage sind so gut wie keine bildlichen Erinnerungen übrig. Die Tötung des Laios im Hohlwege kann umm allentfalls

Geschmack der Menge mehr zussagenden des Euripides, zeigt auch das einzige und dürftige Kunstwerk, welches uns von den ferneren Schicksalen des Oidipus erzählt, eine etruskische Aschenkiste, hier Abb. 1268, nach Inghirami, Mon. etruschi tav. 71. Die Grundlage dieses Kunstwerkes ist eine von der Sophokleischen Tradition, nach welcher Oidipus, auf geklärt über seine Schuld, sich selbst des Augenlichts beraubt, abweichende Erzählung, welche eben Euripides befolgt hat. Nach dieser wurde Oidipus, nachdem er etwa durch Selbstspruch als der Mörder seines Vorgängers in der Herrschaft erkannt war, von den Waffengeführten des Laios ge-



1268. Oidipus wird verblendet.

auf einer etruskischen Aschenkiste wiederfinden (Overbeck S. 61 f.). — Auf die Vermehrung der Frevol durch die schnelle Abweisung des Sohns Teltesias nach Sophokles' Tragödie wird mit großer Wahrscheinlichkeit ein Vasengemälde gedeutet (Overbeck Taf. 2, 11), auf dem Oidipus als besceptierter König thront, während vor ihm Teltesias im theatralischen Priesterschnuck steht, das mit einem Tempelchen bekrönte Scepter haltend und von einem mit Lorbeer geschmückten Knaben an der Hand geführt. Ein hinter dem Könige stehende, unbezeichnete Frau mit einem Spiegel muß man wohl für Jokaste nehmen. Im oberen Felde sitzen drei thebanische Gottheiten: Apollon in der Mitte, zu den Seiten Athena und Aphrodite.

Dafs die Tragödien des Sophokles weit weniger Einflufs auf Kunstdarstellungen übten, als die dem

blondet. Schol. Eur. Phoen. 61 ἐν δὲ τῷ Οἰδίπῳ οἱ Αὐτοὶ διραπονεῖς ἐτίφλωσαν αὐτόν ἥνεκε δὲ πολλοὶ παρ' ἐπεισιντες πύρρ' ἐκοιμισσάμεν καὶ διόλλουεν κόρας. Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dafs Oidipus noch nicht einmal als der Sohn des Laios, sondern nur als dessen Mörder entdeckt war. Hierauf ist die Erklärung des Mythos sehr einfach. In der Mitte sehen wir den jugendlichen Oidipus, der auf die Knie geworfen, an beiden ausgebreiteten Armen von zwei bewaffneten Männern festgehalten wird, während ihm ein dritter, der ihm im Haar ergriffen hat, mit einem Dolch oder kurzen Schwert die Augen aussticht. Links steht Kron mit einem Stabe; unter seiner Autorität wird die Strafe vollzogen; hinter diesem scheint seine Gemahlin Eurydike, auf einem Thron mit Löwenklauen sitzend, vor dem furchtbaren und schmerzvollen Anblick

entsetzt, in Ohnmacht zu sinken, weswegen eine Dienerin sie unterstützt. Andererseits, rechts von der Mittelgruppe, sitzt Jokaste mit ihrem hohen Knaulen unter den Gebirgen heftigen Schmerzes herbei, auch sie von einer Dienerin begleitet. (Overbeck).

Über ein höchstbedeutsames Erzbild der sterbenden Jokaste von Skianton (um Alexanders Zeit), erfahren wir nur, daß der Künstler dem Erze, worauf er das Gesicht der Jokaste bildete, Silber beilegte, um in der dadurch entstehenden Blässe des Metalls die Bleichheit des Todes wiederzugeben (s. Brunn, Kunstlergesch. I, 391-397).

Eine schönartig zusammenfassende Darstellung von Hauptmomenten aus Oidipus' Leben hat sich auf dem Deckel eines römischen Sarkophages gefunden (abgeb. Mon. Inst. VI-VII, 68 B), und zwar diesmal in Bogenformanordnung mit der Sophokleischen Tragödie. Von der Mittelgruppe aus auch links sieht man feststehend durch Bäume getrennt 1. die Auffindung des ausgesetzten Kindes durch einen Ziegenhirtin; 2. Oidipus als Jüngling über seine Abkunft nachsinnend (vgl. Soph. O. R. 785 ff.); 3. die Befragung des delphischen Orakels, angedeutet durch die Bildsäule Apollons und einen lammenden Altar, auf dem der Frager mit einem Hauer-Frische opfert. Am rechten Ende setzt sich die Erzählung des Bildwerks fort mit 4. der Tötung des Laios, welcher als lautiher langbekleideter Greis von dem ein gezücktes Schwert haltenden Jüngling aus den Haaren vom Wagen hornhergerissen wird. Dann sogleich weiter nach innen 5. Oidipus vor der Sphinx stehend, unter deren Felsen ein Menschenkopf liegt. Die Mittelgruppe wird durch eine den Palast ankennende Säule in zwei Teile zerlegt: rechts davon befragt 6. Oidipus auf einem Felsen (statt des Thrones?) sitzend den alten Hater über das ausgesetzte Kind; links 7. führt dieser den Hirten des Polybos als Zeugen für die Wahrheit seiner Aussage mit lautiher Gebärde zum Palaste (vgl. Soph. O. R. 1134 ff.). Ersichtlich fehlt die tragische Schlusszene aus Rücksicht auf den Ort der Darstellung, die Hauptseite des Sarkophages zeigt dafür den Aionismythos. [Rm]

Olympia.

Lage und Umgebung.

Die westpeloponnesische Küstenlandschaft Elis wird in der Richtung von Osten nach Westen von zwei größeren Flüssen durchschnitten: dem Peneios (jetzt Fluß von Gastuni), an welchem Elis, die Hauptstadt der ganzen Landschaft, lag, und dem Alphaios (jetzt Ruphis), dem heiligen Strom von Olympia.

(Siehe für das Folgende die Karte, Abb. 1269 im stehend, nach Bötticher, Olympia 2. Aufl. S. 20.)

Der Alphaios, dessen Gebiet hier allein in Betracht kommt, gehört dem Küstenlande nur mit seinem Unterlaufe an. Er betritt dasselbe, nach Aufnahme des Lathos und Prymneios zum städtischen Strom

von annähernd 50 m Breite gewachsen, durch eine Thalmenge: rechts bewacht der breite Bergrücken des Sauros (220 m, Höhe von Aspraspitia Paus VI, 21, 3) den Paß, links der weithin sichtbare spitze Kegel, welcher einst die Stadt Phrixia trug (305 m, Höhe von Pania Phanaia Paus VI, 21, 4, Steph. Byz. u. φρίξιν und φαιστός; 25 Stadien von Olympia. — Herod. IV, 148; Xenoph. Hell. III, 2, 30, Polyb. IV, 77 n. 80. Strabo p. 343). Der Saurosberg ist ein südlicher Vorsprung der arkadischen Pholoë (Strabo p. 357; Paus VI, 21, 5; vgl. E. Curtius, Pelop. II, 43-44), die Höhe von Phrixia ein Eckpfeiler des vielleicht Phellon (Strabo p. 344, E. Curtius n. a. O. S. 20) genannten Hügel-systems, in welchem das triphyliche Lapithaagelsirge nach Norden sich abdacht und verzweigt. Auch die Hügelketten, welche weiterhin den Lauf des Alphaios begleiten, sind Ausläufer dieser Gebirge. Sie lockern sich meistens mehr und mehr. Zunächst erweitert sich die Thalschale abwärts zu einer durchschnittlich 1000 m breiten Ebene, die über 10 km westwärts sich erstreckt, bis sie von zwei gegen einander vorspringenden Hügelzungen scheinbar wieder geschlossen wird. In dieser Thalebene zieht nun der Fluß, zwischen den Stollern seines weiten, mit Kies und Sand erfüllten Winterbettes anstehend; hierhin und dorthin sich krümmend, vielfach sich spaltend und kleine Inseln umschreitend, in lebhafter Strömung (Gefälle 1 : 500) dahin. Zugleich empfängt er von Norden her eine Reihe von Bächen und Künsten, die aus den Thalfalten und Einschnitten der Pholoë herabströmen. Der bedeutendste unter diesen Zuflüssen ist der Kladeos (Paus. V, 7, 1 n. 6, Xenoph. Hell. VII, 1, 29: Κλάδεος), jetzt Lalakó genannt nach der Ortschaft, unterhalb derer er entspringt, oder Bach von Stravokephali nach einem Dörfchen, das sein Lauf berührt.

Bevor der Kladeos aus seiner gegen 500 m breiten Thalmulde in die Alphaiasebene hervorbricht (Gefälle im Mittel 1 : 117), treten die rechtsseitigen Höhen der letzteren im Bogen von dem Strom zurück, und es entsteht so in dem Alphaiosthalboden ein besonderer Abschnitt, welcher im Süden von dem Strom, im Norden von den theaterförmig gefalteten Höhen, im Osten von Höhen und Strom zugleich, im Westen schließlich von dem Kladeos und einem jenseits desselben wieder hart an das Ufer des Hauptflusses vortretenden Hügelzug Höhe von Drwa (168,4 m) begrenzt wird. Auf dieser Sonderstufe im Alphaiosthale liegt zurückgezogen von der Meeresküste und doch unfern derselben Olympia. Ein stumpf zulaufender Kegel am linken Kladeosufer schneidet Seitental und Feststätte; es ist die Warte von Olympia, der Berg des Kronos (122,6 m).

Die Ruine des Zeustempels, des Zentrums der zu Füßen des Kronos verknüpften Heiligtümer, Weihgeschenke, Festspielplätze, Verwaltungs- und Repa-

senatationsgebäude, Athletenwohnungen, Priesterwohnungen, Abstelquartiere für vornehme Gäste, Säulenhallen, befindet sich unter 37° 35' 4" geogr. Breite und 39° 17' 42" geogr. Länge ost v. Ferro.

Der Südrand des Tales von Olympia ist immer an Wasserläufen und weit in das Hügelmassiv zurückgreifenden Einschnitten als der nördliche. Nur der Solonns fließt hier reichlicher. Er erschließt zugleich das Herz von Nordelphylien, wo einst auf direktem Wege 20 Stadien von Olympia das alte Skyllina lag. Sein wohl und wohlreichs Revier ist durch Xenophon bekannt. Pausanias sah dort noch den Tempel, den der berühmte Athener der ephesischen Artemis hatte erbauen lassen, und wenig weiter das Grab desselben. Man setzt die Stadt mit Wahrscheinlichkeit bei Krösena an, wie heute der Hauptort der Gegend südlich von Olympia heißt. Der gleich dem Alpheios fließende Bach aber, in dessen Wiesengrund die Lasttiere der zum Fest versammelten Reisenden auf die Weide geschickt wurden, mündet der Südwestzunge der Druwahöhe gegenüber, dort wo der Alpheios gezwungen ist nach Norden auszubiegen. Xenoph. Anab. V, 3, 72.; Hell. VI, 5, 2; Strab. p. 343; Heiligtum der Athina Skyllinita; Paus. V, 6, 4—7 u. VI, 22, 4; Steph. Byz. u. Ξυλλοδός; E. Curtius a. a. O. S. 91; J. v. A. ed. Rahl, Adl. 119.

Die eben bezeichnete Stelle ist die Grenzscheide des mehr geschlossenen Olympiatals und des offeneren Küstengebietes. Denn es lockern sich von hier an die Westabdachungen des Phloisgebirges so ergiebig aneinander, daß zwei woltrümpige Niederungen zwischen denselben Böttung finden, zunächst jene von Krikuki, die von mehreren Bächen, darunter dem Kytheros (Paus. VI, 22, 7) oder Kytherios (Strab. p. 356), wohl dem Rhinal von Buma, und dem Entpans (Strab. p. 356), der anscheinlichen heutigen Loetouiza, durchzogen wird, dann die Küstenebene selbst. Aus letzterer fällt der Alpheios zwischen zwei großen Lagunen (südl. L. von Agulenitas, nördl. L. von Muria) in den kyparissischen Golf (jetzt Golf von Arkadie), eine langgestreckte Bucht des ionischen oder ägäischen Meeres.

Nach Strabon p. 343 mündete der Alpheios zwischen Epitalion und Phloia, und an der Mündung selbst lag innerhalb eines Haines ein Tempel der Artemis Alphelonia oder Alphalusa, 80 Stadien von Olympiä entfernt.

Epitalion, ein strategisch wichtiger Punkt, der an der Küstenstraße von Samikon nach Elis dem Alpheiosanbezug beherrschte, muß auf der Nordwestspitze des triphylischen Hügellandes, also oberhalb Agulenitas, gesucht werden; es nahm die Stelle einer älteren Stadt Thyron oder Thyroessa (Büschel) ein (Xenoph. Hell. III, 2, 29; Polyb. IV, 80; Strab. p. 349; Steph. Byz. u. Ξυλλοδός; E. Curtius a. a. O. S. 75–88; — II II, 592 u. XI, 711, 712; Steph.

Byz. u. Ὀπάου). Phloia dagegen lag auf dem westlichen, das Meer berührenden Ausläufer der Phloia, dem Höhenzuge von Skaphiä, der südwärts als schmale Felszunge in das Meer vorspringt und so ohne gegen Norden wohl geschützte Bucht einschließt. Diese Felszunge hieß im Altertum nach ihrer eigentümlichen Grundgestalt Ἰχθός, Fisch. Wo sie vom Festlande abhob, ragt heute die Ruine des mittelalterlichen Kastells Pontikókastro. Dasselbe wird genau die Stelle der alten Phloia oder Phloia einnehmen, da auch sie ein guter Platz war: ihr Hafen, in welchem zu Schiffe kommende Olympapilger anlegten (120 Stadien von Olympiä), ist nach Strabon in der Bucht westlich von dem Kastell zu erkennen, wo eine kleine Insel vorliegt (p. 343) ἀποκατα δὲ καὶ ταύτης ὑψὲς καὶ λίαν). Jedenfalls aber hat auch die weit geschätzte heutige Rhede von Katakolo schon im Altertum als Landeplatz gedient¹⁾. Die Route des Artemisklons (vgl. Polyb. IV, 79) deckt, wenn solche überhaupt noch existieren, der inzwischen heftig und vorgerückte Alluvialboden, aus dem die Küstenebene besteht. Strabon gibt die Entfernung des Heiligtums, in welchem die Wandgemälde zweier korinthischer Meister besonders hervorgehoben werden (Strab. I, c. Athen. VIII, 346 C; Bruun, Künstlergesch. II, 7), mit 80 Stadien an. Darnach wäre die alte Alphelomündung, vorausgesetzt daß der Ausdruck πρὸς τῇ ἐκβολῇ genau genommen werden darf, ungefähr 3000 m oberhalb der jetzigen anzusetzen.

Die teilweise Umgestaltung der Küstenebene seit der römischen Kaiserzeit wird noch durch eine andere Notiz bezeugt. Wie heute Pyrgos, dessen Hafen Katakolo wir schon erwähnt haben, so war im Altertum Leitrinol der Hauptort der Mündungsbege (Xenoph. Hell. III, 2, 25 u. 30; IV, 2, 16; Paus. VI, 22, 8—11). Er lag an der Küstenstraße von Olympiä nach Elis, von diesem 180, von jenen 120 Stadien entfernt. 8 Stadien davon (ἀποστήσω Paus.) befand sich ein kleiner See von 3 Stadien im Durchmesser. Leitrinol wird demnach unweit von Pyrgos angenommen (bei dem heiligen Hagios Johannes; Curtius, Pelop. II, 75; Olympia u. Umgegend S. 7), der See aber ist verschwunden, scheint in der großen Lagune von Muria aufgegangen zu sein. Von der nach der Sage durch Letrone, einen Sohn des Pelops, gegründeten Stadt sah Pausanias nur mehr wenige Gebäude und einen Tempel der Artemis Alphelonia oder, wie sie die Elieer nannten, Elaphala. Den alten Beinamen erklärte

¹⁾ II VII, 185. Φεῖς πρὸς τὴν ἐκβολήν, ἡ ἑλπίς ὅπου πέσῃ, vgl. Schol. u. Strab. p. 342; der Jardanos muß das Fließchen sein, das nördlich von Skaphiä den Küstenrand durchbricht; anders Bursian, Geogr. v. Griechenland. II, 301 Anm. 1. — Od. XV, 891: Φεῖ; Thukyd. II, 26; Xenoph. Hell. III, 2, 30; Polyb. IV, 9; Strabo p. 342, 343, 351; Steph. Byz. u. Φεῖ.

man durch die Fabel von der Liebe des Alpheios zu der spröden Göttin. Öfters zurückgewiesen habe der Flusgott beschlossen, sich der Geliebten mit Gewalt zu bemächtigen. Er sei daher bei Gelegenheit eines nächtlichen Festes, das Artemis mit ihren Nymphen beging, nach Letrinai gekommen, habe aber unverrichteter Dinge abziehen müssen, da die Göttin, welche seine Absicht erkannte, sich unkenntlich machte, indem sowohl sie selber als auch ihre Genossinnen sich das Gesicht mit Lehm beschmierten. So die Fabel nach Pausanias, sie verdankt ihr Wendung den schlaunreichen Überschwemmungen, mit denen der Alpheios die Niederung am Meere seit alter

VI, 22, 8; Strab. p. 357 — von Gastum und Pygeos; zuletzt das Alpheiosthal aufwärts. Genannt werden als an ihm gelegen die Quelle Perna, landbekannt wegen der dort vorgenommenen, auf die olympischen Feste bezüglichen Opfer und Reinigungen (Paus. V, 16, 8), das der Sage zufolge von einem Sohne des Olonoas gegründete, mit Pisa, seiner Mutterstadt, stets verbündete Dyspontron (Strab. p. 357; Paus. VI, 22, 4; Steph. Byz. n. Δυσπόντρον, E. Curtius, Olympia u. Umgegend S. 8 nimmt es bei Pyrgos an), und Letrinai (s. oben), seit alter Zeit mit Elis befreundet. — Der Alpheios konnte im Altertum 6000 Schritte von der Küste aufwärts mit Schiffen



1260 Übersichtskarte der unteren Alpheiosdelta.

Zeit heimsucht. Ihnen mußte ehemals auch das Heiligtum ungesetzt gewesen sein. In Anbetracht dessen ist bei der nur formalen Verschiedenheit der Beinamen trotz der bedeutenden Differenz der angegebenen beiderseitigen Distanzen von Olympia die Annahme gerechtfertigt, daß jenes von Strabon angeführte Artakion πρὸς τῇ ἑσπέρῃ und dieses von Letrinai identisch seien; umso mehr, als nach anderer Version der leidenschaftliche Fluß, um die Göttin zu erschauen, seinen Lauf bis nach Ortygia bei Syrakus fortsetzen sollte (Paus. I, 6; Schol. Plin. Pyth. II, 12; Nem. I, 3). Die ältere Sage nennt bekanntlich an Stelle der Artemis die Quellnymphe Arethusa.

Eine Reihe von Straßen durchschneidet das beschriebene Gebiet, Olympia mit der Küste und den umliegenden Kantonen zu verbinden.

Der Hauptweg von Elis her hieß der heilige (καλὸν δὲ ἱερὸν Paus. V, 25, 7). Er lief durch die Ebenen — daher auch ἡ πεδὺς Paus. V, 16, 8; vgl.

befahren werden (Plin. N. H. IV, 5, 6), für Transporte auf Flößen aber war er bis nach Olympia hinauf geeignet. Ein Hafen an der Strommündung ist also vorauszusetzen, vielleicht auch ein Hafenweg, der sich landeinwärts mit dem heiligen vereinigte wie noch in der Ebene jener von Phela. — Kürzer, aber beschwerlicher war der andre östliche Weg, der sog. Bergweg (ὄρειον ὄδος Paus. VI, 22, 5). Er führte aus dem Peneiosthal in jenes der elischen Lahn und überschritt dann das Hügelland nordwestlich von Olympia. An ihm war über dem Bache Kytheros (s. oben) Herakleia gelegen, ein noch zu Pausanias Zeit besuchter Badeort mit einem Nymphenheiligtum (Strab. p. 356; 40 Stadien von Olympia, Paus. VI, 22, 7 50 Stadien).

Vom Südrande des Thals kamen über Iapreos und Samikon die Wege aus Messenien herab. Jener von Samikon berührte Skillus (s. oben) und führte zuletzt an einer steilen Bergwand vorbei

ἄρα τῆς πόλεως ἐμφανὲς ἀνδριάντων Παναί, genannt Typaton. Von ihr sollten nach ousischen Gesetz die Frauen hingerichtet werden, die zur Zeit der Festspiele an Olympia ertappt würden, eine Strafe, die übrigens nie zum Vollzug gekommen ist (Paus. V, 6, 7 n. 8; Steph. Byz. u. Τύπατον). Olympia gegenüber erhebt sich ein Fankl bis zu 806 m; etwas nördlich von demselben mag die Stelle gewesen sein.

Die Straße aus dem Inneren der Halbinsel war mit einer Reihe von Denkmälern und Gründungen besetzt, die würdig auf Olympia vorbereiteten. Bei einem hoch über dem Alpheios gelegenen Asklepieion senkte sich dieselbe von dem Saurosberg zu dem Fluß hinab und hielt sich weiterhin an dessen rechtem Ufer. Unter dem Asklepieiontempel, an dem Hachelonkyndas hatte Dionysos Leukyanites ein Heiligtum. Vor der Mündung der Parthenia lag das Grab der Hase des Marmax, des ersten Feiers der Hippodamela. Eine Strecke weiter, an dem Flöschchen Harpinates folgten die Trümmer und Altäre der alten Stadt Harpina, benannt nach der Mutter des Oinomaos (Strab. p. 357. Luc. de morte Peregr. 35. 20 Stadien von Olympia). Wieder etwas Halahwärts erhob sich der hohe Erdfüßgel, der die von Oinomaos getöteten Freier deckte; man erkennt ihn noch heute hart am Alpheios. Ein Stadion weiter erinnerte ein Tempel der Artemis Kordika an die Siegestänze der Geführten des Pelops. Nahe dem Artemision schließlich war ein kleines Gelände, in welchem ein eherner Behälter die Gebeine des Pelops barg (Paus. VI, 21, 4—22, 2. — Bei Harpina nahm diese arkadische Hauptstraße eine andere auf, die durch das Thal der Parthenia von Theophaan im nördlichen Arkadien herabkam.

Sosipolis, der Stadtgenius von Elis, der auch in Olympia eine hochheilige Kultstatue besaß, trug in seiner Hand das Horn der Amalthaea (Paus. V, 30, 21; VI, 25, 4). Das Attribut deutet auf die Fruchtbarkeit des ousischen Bodens. Heute noch gehört die Landschaft um den Peneios und unteren Alpheios zu den gesegnetsten in Griechenland. Tiefergründiges Erdreich lagert in den Thälern und Ebenen; alle Höhen auch sind reichlich mit Humus bedeckt und zeigen nur stellenweise den nackten Fußboden. Eine Menge von kleineren Flüssen, Bächen und Rinnsalen bewässert das Land, und keineswegs selten atmosphärische Niederschläge erhöhen die Feuchtigkeit. Häufige Winde werden durch die nördlich und östlich vorliegenden Hochränder Arkadiens abgehalten; nur der weiche West beugt ungeduldet sie gegen Abend gemäßigten und geöffneten Fluren. Dementsprechend ist Elis und insbesondere das Alpheiosgebiet sehr an Vegetation und ausgezeichnet durch einträglichen Feldbau. Weidgärten und Kornfeldpflanzungen, Getreidefelder und Wiesen bedecken nicht nur die Niederungen und Mulden, sondern ziehen sich hier und dort hoch an den

Hängen und Terrassen hinauf. Die Höhen sind wohl mit mannigfachen niedrigen Gehölz und einzelnen Bäumen, teils mit formalen, obsehn Hechten Fichtenwäldchen besetzt. Im Altertum mußten Bannwuchs und Bodenbestellung noch weit reicher gewesen sein. Polydos (IV, 73) betont die Wohlhabenheit der Bevölkerung und ihre Liebe zum Landbau, Strabon (p. 343) hebt die vielen Heiligtümer des Landes hervor und die Infolge des Wasserehrums üppigen Natur. In dem sie gelegen waren. Ein Wald von wilden Ölläumen beschattete auch Olympias Gründungen und Festspielplätze; der heilige, später mit einer Mauer umhegte Tempel und Altarbezirk trug daher den Sonnentnamen Άλτὴρ ἡ Ἑλίου (Pind. Ol. III, 16 f.; VIII, 9; XI, 63; Xenoph. Hell. VII, 4, 29; Strab. p. 353, Paus. V, 10, 1 n. 6).

Ästhetisch betrachtet ist die Umgebung von Olympia freundlich und anmutig. Die niedrigen, hügeligen weichen, im einzelnen jedoch mannigfaltig gestalteten Höhen mit ihrem Baumschlag, das weite, stromdurchzogene Thal, hier durch Kulturen, dort durch Wäldchenbüsch und einzelne stattliche Pflanzungen auf grüner blühender Heide beholt, erfreuen das Auge und erhalten den Sinn. Frischen und Begehung schöpft der Mensch aus so heiliger Idylle. Die Beschränktheit des Horizonts läßt in stiller Sammlung ein die Geräumigkeit der Ebene, die Lockerheit und geringe Erhebung ihrer Ränder lassen keine Störung aufkommen.

Lysias bezeichnet Olympia als auf dem schönsten Punkte Griechenlands gelegen (ἐν τῷ καλλίστῳ τῆς Ἑλλάδος, Olymp. 2. Uns lieft dieses Urteil ein wenig. Wir vermissen jene schneidige und energische und in gewissem Sinne ansehnliche Formgebung, jenen sozusagen aristokratischen Charakter, worauf uns die besonders Schönheit griechischer Landschaften zu beruhen scheint. Doch diese Art von Schönheit trat der Griechen fast aller Orten in Hellas, und Gewohntes verliert bekanntlich den Reiz, die Schönheit einer Hügellandschaft dagegen mit bewaldeten Kuppen, lebenden Fluren, grünen Auen trat ihm kaum anderswo so eindringlich entgegen als in dem heiligen Gebiet von Elis. Das war es, was Lysias und seine Landsleute bestach, bestechen mußte. Wir denken Olympia aus dem Herzen Deutschlands herausgeschritten und an die sonnenklaren Griechenlands, die groß und würdig gezeichneten kalten Kanäle Arkadiens getrieben scheinen könnte, finden uns durch die Landschaft zwar gleichfalls angenehm berührt, jedoch ohne Bewunderung haben andre Plätze in Hellas.

Zur Geschichte Olympias.

Olympia war keine Stadt, sondern nur ein Kultort, an welchem außer den regelmäßigen und gewöhnlichen Opfern in bestimmten Zeitabständen

auch besonders festliche dargebracht und zugleich Wettkämpfe abgehalten zu worden pflegten.

Über den Beginn der Opfer und die Einsetzung der Spiele gingen verschiedene Sagen. Nach Überlieferung der Eleier sollte zuerst dem Κρόνος ein Tempel zu Olympia errichtet worden sein und zwar von den Menschen des goldenen Geschlechts. Als dann Zeus geboren wurde, habe Rhea das Kind den idäischen Daktylen, sonst auch Kureten genannt, zur Bewachung übergeben. Diese seien aus Kreta gekommen, fünf an Zahl, der älteste hieß Herakles. Er habe zur Belustigung mit seinen Brüdern einen Wettlauf angestellt und den Sieger mit einem Zweig des wilden Ölbaums bekrönt (κλάδῳ στυγερῶν ὀλέων). Daher der Beginn der Spiele. Auch den Namen 'Ολύμπια soll Herakles denselben bereits gegeben und verfügt haben, daß sie in jedem fünften Jahre abzuhalten seien, weil der Brüder fünf waren. Ferner habe Zeus selber zu Olympia mit seinem Vater Κρόνος um die Weltherrschaft gerungen und nach dem Siege Wettspiele veranstaltet. Unter anderen sollte bei dieser Gelegenheit Apollon den Hermes im Wettlauf, den Ares im Faustkampf besiegt haben, ein Fingerzeig, daß zu Olympia nicht Hermes, sondern Apollon als vornehmster Vertreter der Athletik galt.

Während diese Legenden lediglich den alten Bestand eines Doppelkultus des Κρόνος und Zeos, wobei das Fest des letzteren mit Wettläufen junger Männer (κόριντος) begangen wurde — die ganze Kretensage ist erst auf Grund solcher Zeusfestspiele entstanden —, im Alpheiosthal bezogen und zu gleich hinweisen auf die Existenz ähnlicher Kultfeiern auf der Insel Kreta, bezeugen andre nicht viel mehr als daß Olympia, von einer Pisaten oder Peloponnesier (Πισάται, Πισαίοι, Πισαῖοι) genannten Thalbevölkerung gegründet, frühzeitig die Geltung einer gemeinsamen Fest- und Kultstätte aller Peloponnesier beansprucht und erlangt hat.

Mythische Vertreter der ältesten Alpheiosthalbevölkerung sind Pripos, der Eponymos der Stadt Pisa (Πισα, Πέλοα; Pindar dagegen: Πισαί), und König Olommos, Sohn des Ares und der Nymphe Harpina. Dem ersteren wird ausdrücklich die Gründung der Olympien beigelegt, von letzterem ging die Sage, er habe seine Tochter Hippodameia nur demjenigen zur Frau geben wollen, der ihn im Wettrennen besiegte. Wen er überholte, den tötete seine Lanze. Schon eine Reihe von Feindern war so gefallen, da kam aus Lydien Pelops, des Tantalos Sohn. Göttergunst verlieh ihm den Sieg und, da Olommos bei der Wettfahrt das Leben verlor, auch die Herrschaft. Als Nachfolger des Olommos feierte nun Pelops dem Zeus ein besonders glänzendes Fest (Pind. Ol. I, 65 ff.: IX, 6 ff.: — σερπνὸν τ' ἐπίνευσαι ἀκριτήριον Ἄλιδος τοιοῦτο βέλεσσιν, τὸ δὲ ποτε Ἀυδὸς ἦρος Πέλωψ ἐξ-δροτο σιλλύσσον ὄνον Ἱπποδάμειας Paus. V, 1, 6, 7;

Denkmäler d. klass. Altertums

V, 8, 2, VI, 21, 9 f. Hyg. I, 84 u. a.) — Auch der Hippodameia schrieb man die Stiftung eines alten olympischen Festes zu, der Heraia, an denen der Hera in jedem fünften Jahre ein Peplos dargebracht wurde und ein Agon von Jungfrauen (ἀμύλα δρῶν) stattzufinden pflegte. Das Fest soll von Hippodameia zusammen mit 16 Frauen eingeführt worden sein zum Dank dafür, daß sie Pelops' Weib geworden war. Eine andre Version freilich verlegt die Stiftung erst in die Zeit unmittelbar nach dem Tode des Königs Damophon von Pisa (Paus. V, 16, 2 ff.).

Möglich, daß wirklich einmal Achaier, wie Ephoros (b. Strab. p. 357) will, Olympia besessen oder selbst gegründet haben, und daß dies waren, welche die Peloponneser in das Alpheiosthal trugen (vgl. E. Curtius, Pelop. II, 47; Theokr. XXV, 164, 165, Paus. V, 4, 3; Pind. Schol. Ol. I, 37), wahrscheinlicher aber ist, daß die Achaier bloß als vorläufige Hauptbevölkerung des Peloponnes den Besitz zugeordnet erhalten haben, und daß Pelops mit demwigen zum Großherren von Olympia proklamiert worden ist, weil dasselbe auf solche Weise allen Peloponnesen als besonders ehrwürdiger Wallfahrtsort erscheinen mußte.

Die gleiche Tendenz liegt der Legende zu Grunde, welche die meiste Anerkennung und weiteste Verbreitung im Altertum gefunden hat, nämlich Herakles, nicht der Kurete, sondern der berühmte Sohn des Zeus und der Alkmene, habe Olympia gegründet und den Agon eingesetzt (vgl. u. a. Pind. Ol. II, 34; VI, 64 ff.; XI, 43 ff.; Polyb. II, 26; Strab. p. 255; Paus. V, 8, 4; Hyg. I, 273). Diese Sage ist entweder von Doriern ausgegangen oder doch den Doriern zu Hobe erfunden worden; jedenfalls stellt sie Olympia als Nationalheiligtum der Dorer hin.

Die Kultstätte von Pisa war zugleich Orakelstätte. Diesem Umstande verdankte sie nach Strabon ihren ersten Aufschwung, weniger den Spielen (p. 353: τὴν δ' ἐπιπλέοντες εὐχὴν ἐξ ἀρχῆς ἔναι διὰ τὸ ἀντρέειν τοῦ Ὀλυμπίου Διός). Jamon, Sohn des Apollon und der arkadischen Nymphe Enaidon, sollte die Weissagungen dort begründet haben (Pind. Ol. VI, 44 ff.: VIII, 1 ff.; Paus. V, 14, 10; E. Curtius, Altäre von Olympia S. 14 f.).

Der Agon erlangte erst Bedeutung nach Einwanderung der von Oxylos geführten Aitolier in Elis. Das Verhältnis dieser neuen Herren im Peloponnes zu der Nachbarbevölkerung des Alpheiosthals steht nicht fest. Entweder gab es ihnen die Verwaltung des olympischen Heiligtums allein d. h. ganz in die Hand oder räumte ihnen doch einen maßgebenden Einfluß auf dasselbe ein. Ephoros, mit ihm Strabon, Pausanias besagen das erstere¹⁾.

¹⁾ Eph. b. Strab. p. 357: παραλαβὴν δὲ (τ. Αἰτωλ.) καὶ τὴν ἐπιμέλειαν τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ὀλυμπίου. Strab. p. 354 Αἰτωλοὶ καὶ τῆς τε Πισατίας ἀπέλθοντο πολλήν.

Wie dem auch sei, die ersten beglaubigten Olympien hat Iphitos von Elis, ein Nachkomme des herakleidenfreundlichen Oxylos, abgehalten. Ihm verleihte Olympia auch das Institut der Ekecheiria. Iphitos vereinbarte nämlich mit Sparta, niemand solle für die Dauer der Festtage (und einige Zeit vorher und nachher, *εσπομηνία*) das Gebiet von Elis ungesäumt mit den Waffen in der Hand betreten dürfen. Nach Pausanias sah in dem Heratempel zu Olympia die metallene Scherbe (*ἡ ἰστρία θύρα*), auf welcher die Bestimmungen der Waffenruhe (*ἐκεχειρία*; *σπονδαί*, Thukyd. V, 45, *ἑσπας*, Hesych. u. d. W.) eingegraben und auch der Name des grossen Spartaners Lykurgos zu lesen war (V, 20, 1; vgl. Plut. Lysk. I, 23).¹⁾ Wer, sobald die diesigen Botschafter, die sog. Spondophoren aus dem Priesterkollegium des olympischen Zeus (Pind. Isthm. II, 23 f.; *κόρυκες ὡρῶν* — *σπονδοφόροι* *Κροβίδα Ζηνὸς Ἀλείου*), die heilige Zeit angesagt, die Waffenruhe verkündigt hatten, diesen Bestimmungen zuwiderhandelte, verfiel, einerlei ob Staat ob Privater, in eine genau normierte Geldstrafe und blieb bis zu deren Erlegung unumsichtiglich von der Gemeinschaft des Festes ausgeschlossen (Thukyd. V, 40).

Veranlassung zu Iphitos' Einführungen hat nach Pausanias (V, 4, 5, 6) folgendes gegeben. Hellas litt durch inneren Aufruhr und Seuche. Da kam Iphitos der Gedanke, den Gott von Delphi um Erlösung von den Übeln anzugehen. Und Pythia befahl, Iphitos und die Eleier sollten den olympischen Agon erneuern. Das geschah; die Panegyris wurde wieder eingeführt und zugleich die Ekecheiria. Ferner übertrug Iphitos die Eleier, dem Herakles zu opfern, den sie bis dahin als ihren Feind betrachtet hatten. Dazu weifs Phlegon noch zu berichten, die Peloponnesier seien anfänglich den Plänen des Eleiers abgeneigt gewesen. Erst Post, Miswachs und das delphische Orakel hätten den Lykurgos mit seinen Genossen eines anderen belehrt, so dass schliesslich doch die Eleier von den Peloponnesiern beauftragt worden seien, den Agon zu veranstalten und den Städten die Ekecheiria zu verkünden. — Die Aufnahme des Herakleskultus in Elis bezw. Olympia scheint oben der Preis gewonnen zu sein, um den die Dorier das ihnen von Haus aus fremde Fest anerkennen.

ἐν τῇ Ὀλυμπίᾳ ὅν ἐκείνοις ἐγένετο: καὶ ἦ καὶ ὁ Ἀγὼν ἐθρημῶ ἐστιν ἐκείνων ὁ Ὀλυμπιακός, καὶ τὰς Ὀλυμπιάδας τὰς πρῆτας ἐκείνοι συνέτελουν. Πaus. V, 2, 4. ἄλλὰ ἱππῖτος μὲν τὸν ἀγῶνα ἐθηκεν αὐτὸς ὁ νόμος, καὶ μετὰ ἱππῖτον ἐτίθεσαν μεμπτος οἱ ὁπὸ Νεόλου.

¹⁾ Als dritte Macht soll nach Phlegon von Tralles Pisa betheiligte und durch Kleosthenes, des Kleonikos Sohn, vertreten gewesen sein. Diese beiden Namen in so engem Zusammenhang lassen den Bericht jedoch mehr als verlässig erscheinen.

An vornehmster Stelle des Altis, unter der Ostseite des Zeustempels zur Rechten des Eingangs, stand ein Bild des Iphitos, wie er von einer Frauengestalt, laut Epigramm der Ekecheiria, bekränzt wurde (Paus. V, 10, 10; 26, 2). Die Eleier hatten in der That allen Grund, ihrem Wohlthäter ein derartiges Denkmal zu setzen. Durch den Vertrag mit Sparta war das olympische Fest mit einem Schlage aus einem kantonalen zu einem peloponnesischen geworden. Wer sollte die Olympien des Herrschers Zeus noch misachten, nachdem die Vormacht der Halbinsel, ja bald von ganz Hellas, dieselben unter ihr Protektorat gestellt und so gewissermaßen zu den ihrigen gemacht hatte? Elis selbst aber, welches im Hinblick auf das in verhältnismässig kurzen Fristen sicher abzuhaltende, höchst einträgliche Fest gewiss wenig Veranlassung hatte, sich auf kriegerische Unternehmungen, deren Ende sich nicht absehen liess, einzulassen, bekam auf solche Weise bald das Ansehen eines friedlichen, unverletzlichen Landes und strich die goldenen Früchte des Friedens in weit reichlicherem Masse ein als jedes andere griechische Staatswesen.²⁾

Die Festfeier des Iphitos ist zuverlässigen Zeugnissen zufolge identisch mit der ersten gezählten Olympiade, fällt also in das Jahr 776 v. Chr. Es siegte Korallios aus Elis, dessen Grab auf der Grenze von Elis und Arkadien zwischen den Flüssen Erymanthos und Ladon an der Strasse nach Heraia sich erhebt; ein Bild in Olympia hatte er nicht. Seit 776 wurde das Fest regelmässig abgehalten. Es begann zugleich die Aufzeichnung der Sieger im Wettlauf und damit die für das griechische Altertum so wichtige Zeitrechnung nach Olympiaden, Abschritten von je 4 Jahren³⁾.

¹⁾ Polyb. IV, 73. *ἀφθόντες παρὰ τῶν Ἑλλήνων οὐτχάρημα διὰ τὸν ἀγῶνα τῶν Ὀλυμπίων (εἶσαν καὶ ἀπόρρητον ἴκονα τῇ Ἥλῳ, ἀπὸ τοῦ παντὸς ἄντις δαίμων καὶ πάσης πολεμικῆς περιστάσεως. Ephor. fragm. 15 (Strab. p. 358). ἱππῖτον τε ἑῖπον τὸν Ὀλυμπιακὸν ἀγῶνα, ἱερὸν ὄντων τῶν Ἥλεων. ἐν δὲ τῶν τοιοῦτων νόμων λαβεῖν τοὺς ἀνθρώπους τῶν γὰρ ἄλλων πολεμούντων ἄλ' πρὸς ἀλλήλους, μόνους ὁπρῆσαι πολλὴν εἰρήνην, οὐκ αὐτοῖς μόνον ἀλλὰ καὶ τοῖς ξένοις, ὥστε καὶ εὐανδρήσῃ μάλιστα πάντων παρὰ τοῦτο.*

²⁾ Athen. XIV, 635; Strab. p. 356; Plut. Lysk. I, 23; Paus. V, 8, 6; VIII, 26, 4. — Nach anderer Berechnung fiel das Iphitosfest und die Einsetzung der Ekecheiria schon in das Jahr 884 v. Chr. Plut. a. a. O., vgl. übrigens M. Duerker, Gesch. d. Altert. 3. Aufl. Bd. V S. 283 ff. — Ephoros (fragm. 15, Strab. p. 358) weist die Waffenruhe von Olympia bereits dem Oxylos zu. Pausanias dagegen führt diesen nur als Festveranstalter an. Als frühere Agonotheten nennt Paus. ausser dem Kureten Herakles und ausser Zeus (= oben) noch folgende: Eudymion, Sohn des Aethlios, des ersten Königs

Die Pisaten ließen das untergeordnete Verhältnis, in das sie zu den Eleiern geraten waren, nicht ruhen. Immer wieder griffen sie zu den Waffen, die verlorenen Selbstherrlichkeit, insbesondere ihr altes Recht auf die Verwaltung des Heiligtums und die Vorstandschaft der Spiele sich zurückzukämpfen. Der Verlust der Prostatia schmerzte sie umso mehr, als sie sahen, wie die Panegyria von Olympiade zu Olympiade sich großartiger gestaltete und früh schon aus einer peloponnesischen eine panhellenische zu werden versprach (Strab. p. 355: τὸν ἀρχαῖον ὀρῶντες οἱ Πισάται ἐδόκουν ὄντα). Ihre verschiedenen Aufstände waren nicht erfolglos. Das achte Fest konnten die Pisaten unter Ausschluss der Eleier gemeinschaftlich mit Pheidon von Argos, der ihnen gerne zu Hilfe gekommen war, bestreiten. Um 660 v. Chr. scheint ein Kompromiß zu stande gekommen zu sein, wärmehi Elis den einen, Pisa den andern Kampfriehter für die Olympien stellen, das Herntest je acht pisatische und acht elische Frauen besorgen sollten (vgl. Busolt, Lakonien, S. 160 ff.; M. Duncker, Gesch. d. Altert. V, 548). König Pantaleon aber von Pisa, des Omphalion Sohn, der Führer der gegen die Spartaner aufgestandenen Messenier, feierte das Fest des Jahres 644 (Olymp. 34) wieder allein. Dieses wurde daher von den Eleiern ebenso wie das achte zu den Ἀνολυμπιάδων (Ungültige Olympiaden) gerechnet. Olymp. 48 regierte in Pisa Damophon, Pantaleons Sohn. Er erregte den Argwohn der Eleier. Mit bewaffneter Macht erschienen sie vor der Stadt. Damophon verlegte sich auf Bitten und erneuerte die alten Zugeständnisse. Aber schon unter Pyrrhos, Damophons Bruder und Nachfolger, erhoben sich die Pisaten von neuem; diesmal zu ihrem Verderben. Ihre Stadt wurde zerstört; ebenso Maklatoe, Skillia und Dyspsition, die an dem Kriege teilgenommen hatten (vgl. E. Curtius, Pelop. II S. 48. Strab. p. 355. 362. Paus. V, 6, 4; (V, 10, 2); V, 16, 2; VI, 22, 2—4. Von Interesse: J. G. A. ed. Rind Nr. 113. Add. 119).

von Elis (V, 1, 3), der personifizierten Kampfspele. Durch Endymion und Klymenos vom Thron gestürzt wurden, der, ein Abkömmling des idäischen Herakles, aus Kreta eingewandert den Agon abgehalten und dem Herakles unter dem Beinamen Parastates sowie den übrigen Kureten Altäre zu Olympia (vgl. unten) errichtet habe. Seleno schenkte dem Endymion 50 Töchter. Sie bedeuten die 50 Mondmunte von einem olympischen Feste zum anderen. Schließlich setzte der Vater der Selenetöchter seinen Söhnen Paion, Epeios, Altolos die Herrschaft als Preis eines Wettlaufes aus, wobei Epeios siegte. — Pelops — Da die Söhne des Pelops über den Peloponnes verstreut wurden, nach ihm Amythaon, Vetter des Endymion. — Pelops mit Nolea. — Augeas. — Herakles, der Sohn des Amphitryon (V, 8, 1—4).

Mit Wahrscheinlichkeit wird dieses Ereignis, für welches eine bestimmtere Zeitangabe fehlt, Olymp. 50 angesetzt. Die Zerstörung mußte, wenn nicht etwa später eine zweite folgte, eine sehr gründliche gewesen sein, so daß man zu Strabons Zeit behaupten konnte, es habe nie eine Stadt Pisa gegeben, sondern nur eine Quelle des Namens (p. 355). Auch neuerdings wird ihre Existenz bestritten¹⁾ (vgl. Busolt a. a. O. S. 153).

Pausanias (VI, 22, 1) erwähnt die Statue von Pisa an der Straße von Harpina nach Olympia unmittelbar nach dem kleinen Gebäude mit dem Pelopsbehalter unfern des Tempels der Artemis Kordaka. Er habe dort nur Weinpflanzen vorgefunden, keine Ruinen. Nach Polemon (fragm. 50 ed. Prell.) war der Ort um hohen Hügeln umgeben (τόπος ὅπου ὄρησιν ἐκδύων περιεχόμενος). Strabon sagt, man zeige die Stadt auf einer Höhe gelegen zwischen den Bergen Ossa und Olympus (p. 356: τὴν δὲ πόλιν ἱερουμένην ἐπ' ὄρους δεικνύουσι μετὰ τὸν δρυὶν ὄρειν, Ὀσσην καὶ Ὀλύμπου, ὁρῶντων τοῖς ἐν Θερμακίῃ). Schließlich erfahren wir noch (Schol. Pind. Ol. XI, 51), daß Pissas Entfernung von Olympia 6 Stadion betrug — Aus diesen Angaben ist wenigstens so viel zu entnehmen, daß Pisa im Altertum auf den Höhen östlich oder westlich von dem Rinnal, welches unterhalb des heutigen Miraka dem Alphelos zuströmt, gesenkt worden ist (E. Curtius, Pelop. II, 51; Olympia u. Umgeg. S. 16, 17). Der von Strabon angeführte Ossa wird nach Curtius Vorgang gewöhnlich auf dem linken Alphelusanfer angenommen; ob mit Recht, lassen wir dahingestellt (vgl. übrigens Bursian, Geogr. v. Griechenland II, 257 Anm. 1). Den Namen Olympus deht man gewöhnlich auf den ganzen Bergrücken nördlich über Olympia aus (τὸ Ὀλυμπίον ὄρος, Xenoph. Hell. VII, 4, 14; für wahrscheinlicher aber halte ich, daß Olympus ein älterer, später verdrängter oder in Vergessenheit geratener Name des Kronushügels ist, der einzigen Höhe, die in Anbetracht ihrer charakteristischen Gestalt wie ihres Verhältnisses zu der Thalebene Anspruch auf eine Bezeichnung erheben zu dürfen scheint, von der sowohl der Beherrschende des Gottes als der Name der Stätte abgeleitet sind.

Von Olymp. 50 an blieb die Festleitung fast ohne Unterbrechung in den Händen der Eleier. Zwar hatten sie etwa ein Jahrhundert später abermals einen, wie es scheint, bitteren Kampf gegen mehrere triphylische Städte²⁾, bei dem man sich die Pisaten

¹⁾ Bei Pindar werden Pisa und Olympia identisch gebraucht — Steph. Byz. Ὀλυμπία ἡ πρότερον Πίσα καλομένη.

²⁾ Herod. IV, 148. Verhandl. der 25. Versammlung deutscher Philol. u. Schuhn. in Halle 1864 S. 70 ff. (Urichs): Urichs, Bemerkungen über den olympischen Tempel S. 1 ff.

kann ganz unbeteiligt denken kann, zu bestehen, in dessen und die Feter von Olymp. 101 wurde ihnen noch einmal vor den vereinigten Pisaten und Arkadern abgenommen. — Olymp. 176 Sulla rufte die Kämpfer nach Rom. Olymp. 211 = Anolympias des Nero.

Die Aufsicht über den Agon führte anfangs die Person des Landesfürsten selbst. Seit Olymp. 50 lag sie den sog. Ελλανοδίκαι ob, die ihres Amtes auf Dionetoid walteten (Paus. V, 24, 10), nachdem sie vorher während eines zehnmonatlichen Aufenthalts in den Ελλανοδικαίον ein Markt zu Elis über ihre Obhutigkeiten wohl unterrichtet worden waren (Paus. VI, 24, 1. 3.). Es waren ihrer zunächst zwei. Olymp. 76 steigerte sich ihre Zahl auf neun, indem jede der neun elischen Stammphylen einen Richter stellte. Zwei Olympiaden später (Olymp. 77) kam ein zehnter dazu. Olymp. 106 wuchsen die elischen Phylen auf zwölf und dementsprechend mehrten sich auch die Kampfarten. Ein unglücklicher Krieg mit den Arkadern reduzierte (Olymp. 104) die Phylen um vier, weshalb auch der Hellenodikon nur noch acht genommen wurden. Allein Olymp. 108 wurden wieder zehn ernannt, und diese Zahl blieb bis in die Zeit des Pisanthas (vgl. Paus. V, 9, 4 ff.) H. Förster, Die hellenodischen Olympiaden; Bunsd., Lakedaim. S. 160 ff. Über die Funktionen der Hellenodikon vgl. Ersch u. Gruber, Alt. Olymp. Spiele § 127. — Eine Anzahl von sog. Αλβύται unter einem Αλβύρχη hatte für die äußere Ordnung zu sorgen.

Die Spiele selbst, die mit dem schlechten, gottgefälligen Wettlauf junger Männer begonnen hatten, wurden im Laufe der Zeit höchst mannigfaltig. Olymp. 14 fügte man zu dem einfachen Lauf durch das Stadion den Doppellauf (διωλος), vier Jahre später (Olymp. 18) den Dauerlauf (δολιχος). — Diese Einseitigkeit der Phantagen wurde aufgehoben durch Einführung des Ringens und des Faustkampfes (Olymp. 18). Der letztere (ακονταίος) bestand in der Verbindung von Lauf (δρομος), spring (αλμα), Scheiben- und Speerwurf (δισκος, δισκοβολία — δισκον, ακοντιον, ακοντισμα), Hingen (πύλη). Olymp. 23 brachte den wichtigen Faustkampf (παγκρά) — Erst Olymp. 25 (680 v. Chr.) wurde dieser Serie gymnischen Agone der erste hippische angeschlossen. Damals sah man zuerst in Olympia das glänzende Schauspiel eines Wagenrennens mit Viergespannen ausgewachsener Rosse (ἵππων τέτταρον, ἑκατα τέλειον), ein deutlicher Beweis, daß die Fabel von dem Wettrennen des Pelops und Onomachos keineswegs sehr alten Datums sein kann. — Nach längerem Zwischenraume kam Olymp. 33 ein merkwürdiges gymnisches und ein zweites hippisches Spiel auf, das Wettreiten nämlich (κλίης) und das Pankraton (παγκράτιον), Ring- und Faustkampf in einem. — Knaben durften zuerst auf dem Sande von Olympia sich zeigen Olymp. 37 und zwar im Wettlauf und Ringen. Olymp. 38 wurde ihnen

auch noch das Pentatilon gestüllet, freilich nur einmal. Dagegen traten sie von Olymp. 41 an auch als Faustkämpfer auf. — Vereinerung der Kämpfe war namentlich nur noch durch Spielarten innerhalb einzelner Gattungen möglich. So führte man dem Olymp. 65 (520 v. Chr.) den Wettlauf Bewaffneter (δωλιχῶν δρόμος) ein; Olymp. 70 ließe man Zweigespanne von Maulseeln (ἄρῃον) — Tiere, die nebenbei gesagt in Elis besonders gut gediehen — und Olymp. 71 von Stuten (καλῆς δρόμος) wettrennen, allerdings nur bis Olymp. 84. Olymp. 93 wettloferten sodann zum ersten Mal Zweigespanne von ausgewachsenen Pferden (ἵππων τέλειον σωματι), Olymp. 99 Viergespanne von Füllen (πύλων ἄρμα und Olymp. 128 auch Zweigespanne von solchen (σωματι πύλων). Geritten wurde schließlich das Füllen Olymp. 131. — Spät erst, Olymp. 145, gestüllete man das Pankraton der Knaben. — Mnesticho Agone waren in Olympia ausgeschlossen⁵; dem Agon der Herolde und Trompeter (ἐρηκόει, αὐλητικῶν), der Olymp. 96 eingeführt wurde, wird niemand darunter rechnen wollen (Vgl. Paus. V, 8, 6 ff. Bezüglich der einzelnen Kampfarten vgl. u. a. die anziehende Darstellung Ad. Büttchers, Olympia S. 91 ff.).

Berechtigt zur Teilnahme an den Spielen war jeder freigeborne Grieche ungetrübtem Leummuda. Den Römern gestand man nach dem Untergang der griechischen Freiheit das Recht der Mitbewerbung zu unter dem Vorwand, sie seien griechischer Abkunft. Erst spät erlangten auch wirkliche Barbaren den olympischen Kranz. Korolbos aus Elis ist der erste verzeichnete Sieger, der letzte ein Armenier Ardavan.

Der olympische Agon war ein sog. στεφανίτης, d. h. der Preis bestand lediglich in einem Kranze. Dieser war in Olympia aus einem wilden (Zweig κλάδος κοτινον) geflochten. Die Zweige gab der nach Pindar (Ol. III, 13 ff.) von Herakles gepflanzte Ölbaum der schönen Kranze innerhalb der Altis bei der Westhalle des Zenetempels (κλειται δὲ Ὀλῆα καλλιστέφανος, Paus. V, 15, 3). Es schnitt sie ein Knabe, dessen beide Eltern noch am Leben zu sein hatten, mit goldenem Messer (Pind. Schol. Ol. III, 60). Nach der oben erwähnten Sage von der Einführung des ersten olympischen Wettlaufs durch die Kuren (Paus. V, 7, 7) wäre die Bekränzung mit dem Kotinoszweig von Anfang an üblich gewesen. Dem entgegen wird berichtet, daß erst Iphitos den Kranz eingeführt habe und zwar unter Zustimmung der Pythia. Der Messenier Daikles soll es gewesen sein, der zuerst bekranzt wurde, Olymp. 7.

Außer dem Kranz und der Bewirtung in dem Heistatorien (αὐτῶν) ward jedem Sieger auch das Recht zu teil, ein Denkmal seines Sieges in der Altis entweder selber zu errichten oder sich errichten zu

⁵ Nur Ol. 211, 3 (Nero) fand ein solcher statt.

lassen. Jedoch erst gegen das Ende des 6. Jahrh. v. Chr. finden wir von diesem Rechte häufiger Gebrauch gemacht.

Die Zeit der Pauegyris fiel um den ersten Vollmond nach der Sommersonnenwende¹⁾. Aufzuege wurden alle Wettkämpfe an einem Tage abgehalten. Nach Olymp. 77 aber (Paus. V, 9, 3) dehnten sich die Feiertlichkeiten allmählich auf fünf Tage aus. Am ersten waren die einleitenden Opfer und die Vorbereitungen für die Spiele, wie der Eid vor dem Zeus Horklos und die Prüfung der Knaben und jungen Pferde. Am zweiten folgten die Wettkämpfe der Knaben. Der dritte und vierte Tag verging mit Männer- und Rößekämpfen und den abendlichen *Kónoi* der einzelnen Sieger (3: δόλιχος, στάδιον, μάλος, πάλη, πογμή, παγκράτιον; 4: ιπποδρομία, πένταθλον, δριπύων δρόμος). Den glänzenden Schluss des Ganzen bildeten am fünften Tage die Processionsopfer der Sieger und der Festgesellschaften, worauf ein Festmahl alle Sieger in dem Prytanen vereinigte (vgl. Holwerda, Arch. Ztg. 1880 S. 169 f.).

Bis zum Jahre 393 n. Chr. scheint das Fest, wenn auch die Beteiligung schon im 3. Jahrhundert keine sehr rege mehr gewesen ist, regelmäßig stattgefunden zu haben. Das Jahr darauf (394) erfolgte auf Grund einer Verordnung Theodosios I. die Einstellung. Jedoch erst unter Theodosios II. (405–450) scheint die Feier definitiv ihr Ende gefunden zu haben. Der Tempel wurde (426) eingeschmiedet (vgl. Schol. Luc. p. 231 sq. Jacobitz).

Inzwischen waren die Goten unter Alarich in den Peloponnes eingefallen (395). In der Umgegend von Olympia hausten sie längere Zeit. Was von Bronze, Edelmetall und sonstigem kostbaren Material vorhanden war, ist ihnen gewiss zum Opfer gefallen²⁾.

¹⁾ Es muß in der That ein geringes körperliches Vorturnen gewesen sein, in dieser Jahreszeit (Anfang Juli) in dem geschlossenen Alpheiosthale von früh morgens bis zum späten Nachmittag barhäuptig (γυμνὴ τῇ κεφαλῇ) und dichtgedrängt bei den Agonen zu sitzen. Nicht einmal für Sitzstufen war gesorgt. Gutes Trinkwasser erhielt Olympia erst spät.

Die alten Ackerbauern des Alpheiosthales haben freilich nicht ahnen können, daß das schlichte Erntedankfest, das sie ihrem höchsten Gotte, hieß er nun Kronos oder, wie wohl später eingewanderte Völkstämme behaupteten, Zeus, nach eingeführter Kornfrucht darzubringen pflegten, im Laufe der Jahrhunderte den Charakter eines Gemeinfestes der gesamten gebildeten Welt anlangen werde. Eine spätere Verlegung aber war aus religiösen Gründen unstatthaft.

²⁾ Wenn es dagegen bei Fallmerayer, Gesch. d. Halbins. Morea I, 335 (vgl. auch Hertzberg, Gesch. Griechenlands unter d. Herrschaft d. Römer III, 336) heißt: »Dieses Dekret des Theodosius haben die Goten

Das vornehmste und wertvollste Werk des Altis aber, das Bild des Zeus aus Gold und Elfenbein, wird schwerlich mehr an Ort und Stelle gewesen sein. Wenn der alte Kult aufhören sollte, so war ja vor allem für die Entfernung des Idols zu sorgen: Cedren (Comp. histor. p. 322 B) wird schwerlich die Notiz, unter den im Jahre 475 in dem Palaste des Iansos zu Konstantinopel verbrannten Bildwerken habe sich auch der elephantine Zeus des Phokias befunden, ganz aus der Luft gegriffen haben. Nichts ist in der That wahrscheinlicher, als daß man das sowohl durch materiellen als künstlerischen Wert ausgezeichnete Werk bei Gelegenheit der Verordnung von 394 als Prunkstück in die Hauptstadt des Reiches versetzte.

Der Schleier von Olympias Schiffszaken nach dem Jahre 426 haben erst die deutschen Ausgrabungen gelüftet. Die Geschichte zeigt uns, wie vom Ende des 6. Jahrhunderts an slavische Völkstämme die Halbinsel überschwemmen und feste Sitze dort gewinnen, wie ein mannhaftes Geschlecht von fränkischen Ritters (Wilhelm von Champlitte findet 1205 in der Nähe von Patras. Gottfried Villedardins) sich des Landes »Morwa« bemächtigt, in welchem bereits slavische Namen die Aulken verdrängt haben, wie Franken und Byzantiner mit einander ringen, albanesische Kolonien entstehen (14. Jahrh.), Türken und Venezianer sich bedrängen; den Ort, der am vierten Jahr hundert der Sammelplatz der besten Jünglinge und Männer (Frauen waren von der Pauegyris bekanntlich ausgeschlossen) aus allen hellenischen Gauen gewesen war, erwähnt zum ersten Male wieder unter genauerer topographischer Bestimmung Merians topographia Italiae, Frankfurt 1685³⁾.

Der Altertüm- und Kunstschatz, der der Boden von Olympia bergen müsse, gedankt zuerst Bernard de Montfaucon. Unter dem 14. Juni 1723 schreibt

mit Feuerbränden in Olympia selbst vollzogen, so ist das zwar schön, aber ohne jeden Beweis gesprochen. Was sollten denn die zu sehr geschulten Goten für ein Interesse haben, ohne strategische Gründe Tempel und Gebäude einzuschern, in denen sie selber hausen wohnen konnten, wohnen wollten? Was sollten sie Massenmorde an Marmorbildwerken begehen, da sie doch des Kalkes weniger bedurften als nach ihnen die immer mehr verbauernde einheimische Bevölkerung und später ansehnlich gewordene Fremdlinge? Nicht die alte Kultur zu bekämpfen, noch Propaganda für das Christentum zu machen, waren Alarichs Scharen gekommen, sondern Land und bessere Existenz zu gewinnen (vgl. F. Dahn in der Arch. Zeit. 1882 S. 130).

³⁾ Auf einer venetianischen Karte aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts findet sich die Ebene bereits als Echothal, Andilalo; wie sie noch heute heißt, bezeichnet: Göttlicher, Olympia S. 41.

er an den zum Bischof von Korin ernannten Kardinal Quirini: «Mais qu'est ce qui est tout cela en comparaison de ce qu'on peut trouver dans la cité de la Morée opposée à ces lies. C'est l'ancienne Elide où se célébraient les jeux olympiques, où l'on dressait une infinité de monuments pour les victorieux, statues bas-reliefs inscriptions. Il faut que la terre en soit toute fournie, et ce qu'il y a de particulier c'est que jamais une personne n'a encore cherché de ce côté là.» Nach ihm beschließt nunmehr Winckelmann der Gedanke, Ausgrabungen in Olympia zu veranstalten. «Ich kann nicht umhin,» heisst es in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums VIII, 3, 20, «zum Beschlusse dieses Kapitels ein Verlangen zu eröffnen, welches die Erweiterung unserer Kenntnisse in der griechischen Kunst sowohl als in der Gelehrsamkeit und in der Geschichte dieser Nation betrifft. Dieses ist eine Reise nach Griechenland, nicht an Orte, die von vielen besucht sind, sondern nach Elia, wohin noch kein Gelehrter noch Kunstverständiger hindurchgedrungen ist. Dem Gelehrten Fourmont selbst ist es nicht gelungen, in diese Gegenden zu gehen, wo die Statuen aller Helden und berühmten Personen der Griechen aufgestellt waren. Was aber in Absicht der Werke der Kunst das ganze Lacedaemonische gegen die einzige Stadt Pisa in Elia, wo die olympischen Spiele gefeiert wurden? Ich bin versichert, daß hier die Ausbeute über alle Vorstellung ergiebig sein, und daß durch genaue Untersuchung dieses Bodens der Kunst ein großes Licht aufgehen würde. Wie ernst es dem Begründer der modernen Kunstwissenschaft mit seinem Vorhaben war, lehrt eine Reihe seiner Briefe. Aus ihnen erfahren wir auch, daß seine letzte Reise nach Deutschland, die den Lebensfaden des Meisters so unerwartet abchnitt, zugleich ihren Zweck hatte, Mittel zur Durchführung jenes Plans zu gewinnen. Eine Nebenabsicht mehrer Reisen ist, eine Entschädigung auf Elia zu bewirken, das ist eben Beistieg, um dasselbe, nach erlittenem Elruan von der Pforte, mit hundert Arbeitern das Stadthum umgraben zu können. Sollte aber Stoppniß gesetzt werden, so habe ich niemand als das französische Ministerium und den Gesandten bei der Pforte dazu nötig; denn dieser Kardinal ist im stande alle Kosten dazu zu geben. Sollte aber dieser Anschlag auf Beistieg geschehen müssen, so würde von jeder sein Teil an den entdeckten Statuen bekommen.» (Brief vom 13 Jan. 1768 an Heyne in Höttingen).

Als Winckelmann sich mit diesen Gedanken trug, war ein Engländer, Richard Chandler, bereits nach Olympia vorgedrungen. Sein Besuch fällt in das Jahr 1766. Chandlers Reisewerk (Travels in Greece, Oxford 1776) gibt den ersten neueren Bericht über die Statue und ihr Aussehen. Aufser einigen römischen Reliefs sah Chandler auch die Reste eines grossen Tempels dachsteinen Stils. Daß es jene des

Zeustempels waren, lehren die Angaben des nächsten Olympiastatueurs, des Franzosen Fauvel (1787). Er bezeichnet die große dachsteinen Statue, an welcher er das von Pausanias angeführte Baumaterial (Poros) und seinen Stucküberzug konstatierte, ausdrücklich als den Tempel des Zeus. Die Ruine lag zu Tage, da sie gerade von Hühnerhaken als Steinbruch benutzt wurde. Fauvels Beobachtungen sind verzeichnet in der Einleitung (Analyse critique des cartes de l'anc. Grèce etc.) zu Barthélemy's Voyage du jeune Anacharsis, ferner in Ponquerville's (reiste 1798 bis 1801) Voyage en Morée etc., Paris 1805 und Voyage dans la Grèce, Paris 1820; deutsch von Sieker, Meinelagen 1821—1823. In unserem Jahrhundert haben sodann die englischen Reisenden Leake (1805, 1806, Travels in the Morea etc., Lond. 1820—1833, Peloponnesica, Lond. 1846), Dodwell und Gell (1806, Dodwell, Classical and topographical tour through Greece, Lond. 1819; deutsch von Sieker, Meinelagen 1821—1822, Gell, Itinerary of the Morea etc., Lond. 1819; deutsch Karlsruhe 1829, Narrative of a journey in the Morea, Lond. 1821), und nach längerem Zwischenraume (1813), angeregt durch Quatremère du Quincy, Lord John Spencer Stanhope schätzenswerte Aufklärungen über die Topographie und Bauweise der Ebene verbreitet. Stanhopes Werk Olympia or topography illustrative of the actual state of the plain of Olympia etc., Lond. 1824 ist ausgezeichnet durch die erste von dem Architekten Allason vorgenommene kartographische Darstellung der Statue und eine Anzahl von Landschaftsbildern.

Im Jahre 1821 ist man auf Winckelmanna's Idee zu einer in größerem Umfange mit möglicher Genauigkeit und Vorsicht anzustellenden Nachgrabung in Olympia auf Subskription zurückgekommen; Sieker (Kunstblatt 1821 Nr. 2 S. 4) trat dafür ein. Sein Anruf hätte jedoch schwachen Erfolg gehabt, auch wenn ihn der umbreichende griechische Freiheitskampf nicht überhändte.

So blieb die Ehre, zuerst erfolgreiche Ausgrabungen bei dem berühmtesten Tempel des klassischen Alterthums vorzunehmen, den Franzosen vorbehalten. Der Okkupation Moreas durch Marschal Malzon (1828 bis 1831) folgte eine wissenschaftliche Expedition, deren Aufgabe unter andrem auch in der Aufnahme und Untersuchung der Denkmäler des Alterthums bestand. Abel Blouet leitete diese Abtheilung. Im Verlaufe von wenigen Wochen hatten französische Soldaten die Tempelruine, die seit Fauvels Tagen wieder ganz verschlammte und überwachsen war, freigelegt, so daß Ausbeutung, Grundform und Aufbau des Gebäudes genau festgestellt werden konnten. Dabei sah man, abgesehen von den verschiedensten Architekturteilen, auch auf eine Anzahl von Tempelskulpturen. Das Bedeutendste darunter waren drei Metopenplatten mit

Thaten des Herakles in Hochrelief. Eine Platte zeigte die sitzende Athina, ohne Helim, aber mit der Ägis um die Brust. Die Figur gehört in die Darstellung des Stymphalidenkämpfers. Auf der zweiten Platte sah man den von Herakles erlegten nemeischen Löwen. Am besten erhalten aber war das dritte Bild, das die Übersättigung des kretischen Stieres zum Vorwurf hat. Abb. 1285 (auf S. 1080) gibt dasselbe mit den durch die deutschen Ausgrabungen gewonnenen Ergänzungen photographisch wieder — Trotz der glücklichen Funde wurden die Ausgrabungen der Franzosen plötzlich eingestellt. Den Leitern der deutschen Expedition ist sehrzeit von noch lebenden Zeitgenossen versichert worden, Kapodistrias habe die Fortsetzung der Arbeiten untersagt (vgl. G. Hirschfeld, Deutsche Rundschau XIII, 296; Bötticher, Olympia S. 60). Was von künstlerischen Fragmenten zu tage gefördert worden war, kam in den Louvre. Aufnahmen und Berichte enthält das Werk: *Expedition scientifique de Morée*, Paris 1831—1838 Bd. I.

Durch die französische Expedition war nun wenigstens der Beweis gebracht, daß in der That noch Kunstwerke im Schoß der Altis ruhten. Der nächste, welcher dieselben zu heben den Willen bezeugte, war Fürst Fiedler-Muskau. In einem Schreiben vom 16. Juli 1856 wendet er sich behufs Grundstückserwerbung an L. Rofs, den damaligen Konservator der helleubischen Altertümer, und setzt ihm seine Pläne auseinander. Es ist ihm um eine systematische erschöpfende Untersuchung des Terrains zu thun. Aus dem Gefundenen beabsichtigt er ein Museum an Ort und Stelle zu bilden. Wo nur das Terrain untersucht wäre, folgte dem Altertumsforscher der Gärtner auf dem Fusse, und im Augenblicke, wo die Altis ihren letzten unterirdisch verborgenen Schatz hergegeben hätte, wäre sie auch schon mit möglichst restaurierten (sic) Altertümern in einen paradiesischen Garten umgewandelt. Die Unterhandlungen führten nicht zum Ziel.

Später kam Rofs selber auf die alte Hoffnung zurück, die Mittel zu einer Olympiagraubung durch Beiträge erhalten zu können. Allein die Summe, welche auf seinen Aufruf (Mai 1853 von Halle aus) hin zusammenfließt, war so gering, daß sie Rangabé und Hirschfeld kaum ausreichte zur Untersuchung des Hermon bei Argos.

Ein Jahr vor Ross' Aufruf hatte Ernst Curtius in der Singakademie zu Berlin seinen vielgesuchten Vortrag über Olympia gehalten (Olympia. Ein Vortrag Berl. 1852). Seit Jahren war die Bloßlegung der Altis das Ostermuseums dieses poetischen Altertumsforschers gewesen. Auch jener Vortrag gipfelte in dem Wunsche, den heiligen Boden der Kunst wieder frei zu sehen von des Alpheios Kies und Schlamm. Der Wunsch ging in Erfüllung dank dem unermüdlichen Elfer von Curtius, dem warmen Interesse, das der nunmehrige deutsche Kronprinz für das Unter-

nehmen hegte, der opferwilligen Begelsterung für alles Ideale, welche nach Begründung des neuen deutschen Reiches die Vertreter unserer Nation erfüllte. Die Verhandlungen mit Griechenland, welche zum Abschlusse zu bringen der preussischen Regierung nicht geglückt war (1851), nahm 20 Jahre später mit besserem Erfolg die Reichsregierung auf. Im Frühjahr 1874 begab sich Curtius als Spezialbevollmächtigter nach Athen, und am 13/25 April ward zwischen der kaisert. deutschen und der königl. griechischen Regierung eine Übereinkunft abgeschlossen, mit welcher Deutschland das Recht eingeräumt wurde, Ausgrabungen auf dem Gebiete des alten Olympia zu veranstalten. Deutschland trage alle Kosten des Unternehmens. Griechenland erwerbe das Eigentumsrecht an allen Erzeugnissen der alten Kunst und an allen anderen Gegenständen, welche die Ausgrabungen zu tage fördern würden. Deutschland stehe auf fünf Jahre vom Zeitpunkt der Entdeckung jedes Gegenstands an gerechnet das ausschließliche Recht zu, Kopien und Abformungen aller Gegenstände zu nehmen.

Die Ratifikation der Übereinkunft von Seite der griechischen Landesvertretung verzögerte sich bis zum 30. Oktober/11. November 1875. Das Ausgrabungswerk aber begann am 1. Oktober 1875 und währte bis zum 20. März des Jahres 1881. Ausgrabungsberichte erschienen regelmäßig in den entsprechenden Jahrgängen der Archäologischen Zeitung, die Funde dagegen sind publiziert und erläutert in dem nach Jahrgängen (Campagnen) geordneten Werk: *Die Ausgrabungen zu Olympia*, Berlin 1876—1881, V Bde.; I herausgeg. von E. Curtius, F. Adler, G. Hirschfeld; II von denselben; III von E. Curtius, F. Adler, G. Trom; IV von denselben; V von E. Curtius, F. Adler, G. Trom, W. Hirschfeld. Vgl. Die Funde von Olympia, Ausgabe in einem Bande, Berlin 1882.

Bevor wir das Kapitel schließen, dünkt es uns zweckmäßig, dem Leser in dem wiedergefundenen Olympia zu orientieren.

Der auf Taf. XXVI im Maßstabe von 1:2000 gegebene Situationsplan, entnommen aus *Funde von Olympia* Taf. XXIX. XXX (= Taf. XXXI. XXXII Bd. V der Ausgrabungen), zeigt das bis auf das antike Niveau freigelegte Terrain weiß, gelb dagegen ist alles noch anstehende Terrain gehalten.

Die Grundrisse aller Gebäude und Mauerwerke aus griechischer (äthrer) Zeit sind schwarz gefüllt; ebenso die aller Bauwerke aus römischer Epoche, die keine nachweisbaren älteren Unterbauten haben. Dagegen sind römische Anlagen, welche ältere erweitert oder umgestaltet haben, mit unaußergelassenen Konturen (hellere Grundrisse) gegeben.

Altes Wasser (Läufe und Bassins) ist durch blaue Farbe bezeichnet; einfache blaue Linien bedeuten Wasserabflüsse, doppelte Wasserabflüsse.

Altäre sind durch den Buchstaben A markiert, Brunnen durch B.

Die blau gedruckten Zahlen mit den Zeichen + oder — bezeichnen die Höhenlage über oder unter dem als 0-Punkte angenommenen Stylabato des Zeustempels.

Die sog. Altis stellt sich als ein annähernd quadratischer Raum von etwa 200 m Länge und 175 m Breite dar. Ihre Grenze bildete im Westen, Süden und Osten eine Mauer, die zum größten Teil noch verfolgbar ist, im Norden der Kronion mit einer seinen Fußes abgewonnenen Terrasse.

Als Centrum des ganzen Platzes springt die nach allen Seiten freiliegende elliptische Grundgestalt des großen Zeusaltars in die Augen.

In gerader Linie westlich von demselben gewahrt man ein unregelmäßiges Fünfeck mit turmhusartiger Erhöhung inmitten und einem gegen Südwesten gerichteten Thurenbau, das Heroon des Pelops.

Südlich von dem Pelopion erstreckt sich in west-östlicher Richtung der Tempel des Zeus, nördlich von dem Pelopion in gleicher Orientierung das Heiligtum der Hera. Die Distanz des letzteren von dem Pelopion ist geringer als jene von dem Pelopion zu dem Zeustempel.

Der von einer Säulenhalle umzogene Rundbau westlich von dem Pelopion und Heroon, dem letzteren aber näher, ist das Philippeion, eine wohl erst von Alexander dem Großen vollendete Stiftung Philipps II. von Makedonien.

Das geräumige, durch Mauerwerk verschiedener Zeiten vielfach abgeteilte Rechteck, welches südlich auf die Nordwestecke des Heroon stößt, ist das Prytaneion.

Zu der Terrasse am Fuße des Kronion führen Stufen hinauf. Sie liegt 3–4 m über dem Fußboden der übrigen Altis und ist mit einer Anzahl von Gebäuden besetzt, deren Fronten sämtlich gegen Süden gerichtet waren.

Der westlichste Bau, eine große Halbkreisförmige (Exedra) mit vortragendem Wasserbasin, ist der monumentale Abschluß einer von Herodes Atticus nach Olympia geführten Wasserleitung.

Zwei kleine Oblongbauten, die neben einander gestellt sind (θησαυροποιον [Schatzhäuser]), errichtet von verschiedenen Gemeinden zur Bergung von Weihgeschenken — Die mit Strebepfeilern versehene Mauer im Rücken der Schatzhäuser hatte den Zweck, das Erdreich des Kronion abzustützen.

Unterhalb der Terrasse hart an dem Stufenbau und zwar etwa 1 m den zweiten Knick, den derselbe von Westen her macht, gewahrt man den dritten Tempel der Altis, jenen der Göttermutter Rhea. Er ist bedeutend kleiner in seinen Abmessungen als die beiden anderen und gegen Südosten orientiert.

Die Detselte der Altis wird in ihrer größten Ausdehnung von einer Säulenhalle eingenommen, von der aus man den helligen Platz mit seinen Baulichkeiten und Denkmälern wohl überschauen konnte. Der Name der Halle kommt von ihrem angeblich siebenfachen Echo.

Zwischen ihrer nördlichen Schmalseite und dem Stufenbau der Theozenterrasse führt ein ziemlich offener, weiterhin überdellter Gang in das Stadion, dessen Westwall mit seiner Böschung die Reste einer älteren, der Echohalle parallelen Portikus überdeckt. Das Stadion selbst ist nur zum kleinsten Teil ausgegraben. Es liegt von ihm wenig mehr frei als die Ablaufstelle und das Ziel.

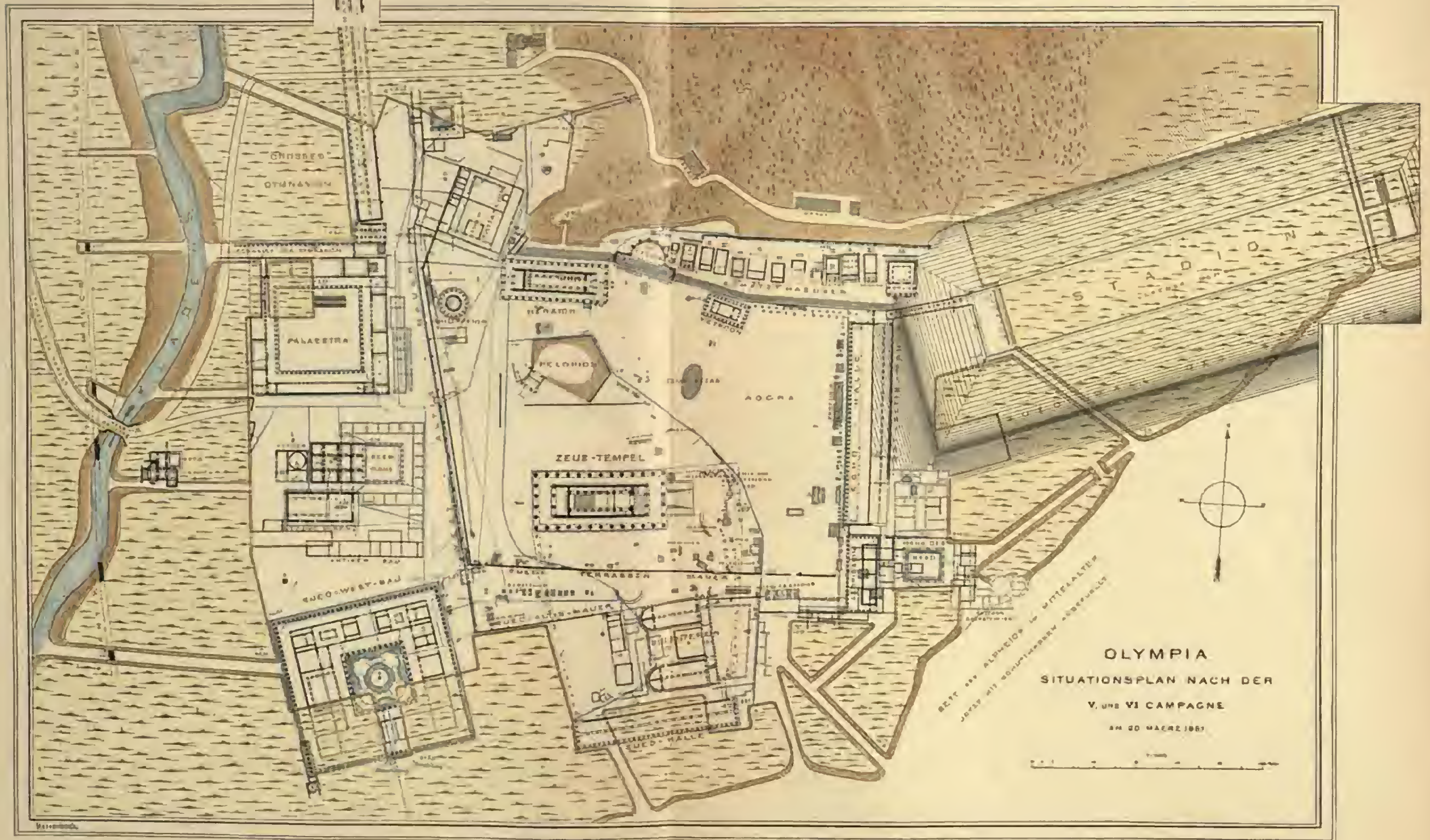
Südlich und südöstlich von der Echohalle läßt der Plan einen Bankomplex erkennen, dessen Grundrisse teils schwarz gefüllt, teils schraffiert, teils weiß gelassen sind. In griechischer Zeit erhob sich hier ein Bauwerk, dem gegen Westen, Norden und Süden eine Säulenhalle vorgelegt war. In römischer Zeit wurde dieses sicherlich öffentliche Gebäude, dessen Bezeichnung Leonidalon wir indessen für unrichtig halten, durch ein mit Atrium und Peristyl ausgestattetes Wohnhaus überbaut, während gegen Westen eine neue Vorhalle geschaffen wurde. Eine in dem Hause aufgefundenene Bleichreinschrift trägt den Namen des Kaisers Nero. Die Mauern des sog. Nerohauses sind schraffiert gegeben; die weißen Grundrisse dagegen bezeichnen Bauten, die in spät-römischer Zeit unter teilweiser Überbauung des Nerohauses nördlich und östlich an dasselbe sich angeschlossen. Der hochsteinerne Achteckkern hart an dem Rand des mittelalterlichen Alpheliosbattes war eine der wenigen Ruinen, welche jederzeit das Terrain von Olympia kennzeichneten.

Während Echohalle und Pseudoleonidalon von der Ostalismauer nach einwärts lagen, befanden sich die Säulanlagen der Altis außerhalb der Flucht der Subaltismauer und zwar um deren Mittelstrecke gruppiert.

Als Rathhaus (Buleterion) ist erkannt eine nach Osten orientierte, hier durch eine Säulenhalle verbundene Giebeldetras, bestehend aus zwei parallelen, mit Apoiden geschlossenen Laugbauten und einem verhältnismäßig kleinen quadratischen Mittelbau. Der trapezförmige Hof, welcher östlich an die Vorhalle stößt, stammt aus später Zeit; ebenso das triumphalenähnliche Thor, dessen Fundamente in der Nähe gefunden worden sind.

Südlich von dem Buleterion sind ferner festgelegt worden Ost- und Westende einer zweischiffigen Halle, die gegen Norden geschlossen, nach Süden, Westen und Osten geöffnet ist. Der antike Name dieser «Säulenhalle» ist unbekannt.

Auch die beiden Räume im Westen des Buleterion, von denen der nördliche der Altis zugekehrt ist, hat man bis jetzt nicht zu bestimmen vermocht.



Den westlichen Abschluss der Altis bildete lediglich eine Mauer. Sie lässt sich fast noch in ihrer ganzen Ausdehnung verfolgen. Weiter von innen noch von außen schloß sich ein Gelände unmittelbar an sie an. Drei Pforten gewährten Ein- und Auslass: ein einfacher Durchgang ungefähr in der Mitte und je ein Thor mit viersäuliger Vorhalle gegen die beiden Enden der Strecke (im Plan als Pforte, Nordthor und Westthor bezeichnet).

Die unschönlichsten Profanbauten Olympias lagen außerhalb der Altis zwischen der Temenoswestmauer und dem Kladeos, der im Altertum sein Bett noch jenseits der in ihrem Verlauf und ihren Resten angegebenen Futtermauer hatte.

Eine von Süden nach Norden gerichtete Straße trennt diese Außenbauten von dem Peribolos, während sie unter sich wieder durch zwei westöstliche Straßen geschieden werden, von denen die eine auf die Pforten, die andre auf das Südwestthor mündet.

An der Straße zu dem letzteren liegt gegen Süden das größte Bauwerk Olympias. Etwa zwei Drittel desselben sind aufgedeckt. Aufsen war es nach allen vier Seiten von Säulen umstellt. Sein Inneres, in römischer Zeit umgebaut, zeigt Säle, Gemächer, kleinere Höfe um einen großen, mit Wasser und Gärtenanlagen verzierten Haupthof.

Nordwärts von diesem «Südwestbau» folgt eine Gebäudegruppe, in welcher, abgesehen von den Fundamenten einer schönen, im Plan als «antiker Bau» bezeichneten Halle, folgende Einzelbauten zu unterscheiden sind: ein tempelähnliches, nach Osten orientiertes Gebäude, das dem Unterbau einer schon von den Franzosen entdeckten byzantinischen Kirche darstellt; ein kleines gegen Westen geöffnetes Quadrat mit einem Kreisbau in seinem Innern, auf Grund von Altarschriften als Heroon bezeichnet; drittens ein griechisches, ursprünglich aus neun Säulen bestehendes Haus, das in römischer Zeit gegen die Altis hin durch ein Peristyl mit vielen Kammern ringsum erweitert worden ist.

Im Norden des zur Pforten führenden Weges erstrecken sich mit einander verbunden die Anlagen der Palästra und des Gymnasion. Die erstere, ein auf den bezeichneten Weg mit zwei Säulenhallen geöffnetes Quadrat von Zimmern und hallenartigen Räumen um einen Säulenhof, ist fast ganz ausgegraben, von dem Gymnasion dagegen nur die der Palästra auflegende Südhalle, Anfang und Ende der 210 ft im langen Osthalle, und ein zwischen beide eingeschobenenes, dem Nordwestthor der Altis gegenüber liegendes Propyläon.

Außerdem sind auf diesem Aufangsbiete noch zwei römische Thermen zum Vorschein gekommen, eine kleinere Anlage westlich von dem erwähnten Heroon bei der neuen Kladeosbrücke und eine größere nördlich von dem Prytanion an der Ostseite der langen

Süd-Nordstraße. Die schon länger bekannte, überwölbte Backsteinruine am Westfuß des Kronion ist ein Teil dieser größeren, übrigens nur wenig freigelegten Baderanlage.

Dieses die Grundzüge des Bildes, welches uns die deutschen Ausgrabungen von dem Olympia des Altertums gegeben haben. Aber auch ein Olympia des frühesten Mittelalters haben dieselben aufgedeckt¹⁾.

Es ist schon erwähnt, daß ein antiker Bau außerhalb der Altis zur christlichen Kirche eingerichtet angefundene worden ist. Inschriften aus dem Fußboden desselben und Technik sprechen dafür, daß dieselbe schon mit antikem Material (Philipsion, Exodra) bewerkstelligte Umgestaltung noch im 5. Jahrhundert stattgefunden hat. Die Bevölkerung aber, welche hier dem neuen Gottesdienste oblag, wohnte in Olympia selbst. Denn gewiß gehören die zahlreichen, mit antiken Steinplatten oder großen Holzriegeln angelegten Christengräber, die teils noch unter dem antiken Niveau, teils in diesem selber, außerhalb und innerhalb der Altis zu Tage kamen, zum großen Teil schon derselben Periode an, in welcher auch das Gotteshaus entstand.

Außerdem hat Olympia kaum lange nach dem Aufhören des heidnischen Kults und der Spiele eine Befestigung erhalten.

Das unmittelbar auf dem antiken Boden errichtete Festungswerk hatte einerseits den Zeustempel zur Basis, der also damals noch aufrecht gestanden haben muß, anderseits die sog. Südhalle. Zwei Sechseckmauern, deren eine, bei der Nordwestecke des Tempels ansetzend, nach kurzer Strecke südwärts einbog, deren andere von der Südwestecke direkt auf die Südhalle zuliess, schlossen das Viereck. Als Baumaterial dienten fast nur antike Werkstücke, für die östliche Mauer hauptsächlich von dem Metroon und der Echidhalle, sowie zahlreiche Basen aus der Osthalle der Altis, für die westliche Säulen- und Gebälkstücke des Südwestbaus, des Balenterion, der Schatzhäuser von Megara (XI) und Gela (XII). Die Stärke der Befestigung, welche, um das darin enthaltene Material zu gewinnen, vollends abgetragen werden mußte, betrug durchschnittlich 3 m, ihre ursprüngliche Höhe aber ist unbekannt²⁾. Denn ein späteres Geschlecht hat die Mauern zum Teil wieder eingeebnet und überbaut.

Als aber die beschriebenen Wohnräume dieser letzten olympischen Einwohnerschaft hergestellt wurden, lag

¹⁾ Vgl. zu dem Folgenden: Ausgrabungen von Olympia II, 18; III, I, 30; Funde von Olympia S. 28, Taf. XXI; G. Hirschfeld in d. deutsch. Rundschau XII, 305 ff.; A. Böttcher, Olympia S. 32 ff.; Bücking, Über eine geol. Unters. von Olympia, Sitzungsbericht d. Berl. Akad. 1881 S. 315 ff.

²⁾ Im Süden betrug sie noch 4 m.

der Zeustempel bereits in Trümmern. Denn die Wände der Häuser zogen sich nicht nur über die Reste der Festungsmauer, sondern auch über diese Trümmer hinweg und ruhten aufser andern antiken Stein- und Ziegelfragmenten, die roh durch Lahn verbunden waren, auch viele Bruchstücke der Bildwerke des Tempels. Aller Wahrscheinlichkeit nach war derselbe infolge eines Erdbebens zusammengebrochen. Seine Säulen liegen in einer Weise nach den Seiten hinausgeworfen und in ihre Bestandteile zerstückt aufgerallt, wie es wohl nur elementare Gewalt zu Stande bringt. In der That bezeichnet die Geschichte in der hier in Betracht kommenden Periode zwei Erdbeben, die auch den Peloponnes hart mitgenommen haben, jenes vom Jahre 521 und das noch gewaltigere des Jahres 551.

Nach dieser Zeit also war Olympia noch von einer herabgekommenen Bauernschaft bewohnt, die rings die Felder besaß. Wie lange aber ihr Dorf zwischen den Ruinen des Zeustempels und jenen der Echoballe Bestand hatte, wissen wir nicht; auch Münzfunden zu urteilen, jedenfalls in das 7. Jahrhundert hinein.

Der völlige Untergang Olympias war ein Werk verheerender Naturkräfte. Es begann mit einem großen Erdbeben des Kronion, der das Heraklion und die Exedra überschüttete, und dem Ausbruch des Kladeos aus jener Füllröhre, die ihn während des Altertums glücklich von den Bauten im Westen der Feststadt zurückgehalten hatte. Fortgesetzte Abwitterungen von dem Berge bedeckten allmählich alle an seinem Südfusse gelegenen Ruinen; der Kladeos aber nahm, nachdem er erst das Terrain außerhalb der Akte gewonnen und verändert hatte, seinen Lauf für lange Zeit in südöstlicher Richtung durch die Akte selbst und lief so die noch vorhandenen Baureste und Basen nebst Festungs- und sog. Stenemauern unter seinen Sandmassen und Kiesablagerungen vollständig verschwinden. Die Höhe der Decke, welche durch die Angrabungen zu besichtigen war, betrug durchschnittlich 5 m, an höher gelegenen Punkten, wie östlich von dem Pseudoleonklion und bei dem Südwestbau, sogar bis zu 7 m. Auch der Alpheios schließlich hat sich als schlechter Hüter des heiligen Bodens erwiesen. Während der Kladeos ihn verschlammte, rissen ihn im Osten die ungestümen Hochwasser des Alpheios stückweise mit sich fort. Damit sind namentlich der Hippodromos mit seiner Alpeia und wohl auch die Agnaptoshalle zu Grunde gegangen.

Pausanias' Periegesis⁹⁾.

Zweck dieses Kapitels ist keine Apologie unserer Hauptberichterstattung über Olympia, sondern die

⁹⁾ Vgl. außer „Ausgrabungen“ und Notthofers „Olympia“ passim Michaelis, Arch. Zeitung 1876

bereits gegebenen Bestimmungen nimmehr zu recht fertigen und neue beifügen, zugleich eine Rolle von Dingen gleich hier zu erledigen, deren Kenntnis auch nach den Ausgrabungen noch in der Hauptsache auf Pausanias beruht.

Wir verfolgen zu diesem Zwecke die Periegesis desselben in ihrem Zusammenhang.

Nach einem Abriss der elischen Geschichte (V, 1, 1—5, 2) enthalten die Eliaka zunächst einige Angaben über die Landschaft südlich von Olympia (Triphylien). Über Skillus wird der Leser an dem Typalon vorbei olympiawärts an den Alpheios geleitet (V, 5, 3 ff.) V, 7, 1 ff. Bemerkungen über den Fluß.

V, 7, 6 ff. Der eigentlichen Periegesis gehen Nachrichten über die Stiftung und Entwicklungsgeschichte, die Ordnung und Leitung der Spiele voraus. S. oben.

V, 10, 1 ff. Nach Nennung des heiligen Haines Beschreibung des Zeustempels und seines Bildes.

V, 13, 1 ff. Pelopion. — Innerhalb der Akte befindet sich auch ein dem Pelops geweihtes Temenos. Denn dieser ist unter den Heroen an Olympia von den Eltern ebenso vorzugsweise geehrt wie Zeus unter den übrigen Göttern. Es liegt nun das Pelopion zur Rechten des Eingangs in den Zeustempel gegen Norden, von dem Tempel so weit absteckend, daß dazwischen Statuen und Willgeschenke Aufstellung gefunden haben. Es erstreckt sich aber, ungefähr von der Mitte des Tempels beginnend, bis zu dessen Oplithodon und ist mit einer Einfassung aus Stein umgeben, während im Innern Häuser angeplant und Statuen aufgestellt sind. Der Eingang in dasselbe ist von Westen her.

Die gegebene Orientierung, die von dem Zeustempel als bekanntem Punkt ausgeht, läßt nichts zu wünschen übrig, ist vielleicht pedantisch detailliert. Sie verrät deutlich, daß der Schriftsteller so gut weiß, wie wir, daß Orientierungen schlechthin mit elischen oder dochtes wertlos sind. Er sagt *κατὰ δὲ τὴν τῆς τοῦδου πρὸς ἀνατολὴν βορρᾶν*.

Unsere Reste des Pelopion sind gering. Von dem durch den Propyläon, das der Anlage erst eine architektonische Physiognomie gab, sind nur mehr die Fundamente und die Aufgangsrampe zu sehen, die Einfriedigung läßt sich nur noch in unbedeutenden

S. 162 ff.: P. Hirt, De fontibus Pausanico in Eliade; E. Curtius, Altäre von Olympia, Abhandl. d. Berl. Akad. 1891, Abt. VII (Separatabdr. 1892); G. Hirschfeld, Arch. Ztg. 1882 S. 97 ff. (vgl. dazu Schubart, Festschrift Jahrb. 1883 S. 469 ff. 1884 S. 94 ff.; Traut, ebend. 1883 S. 631 ff.; Brunn, ebend. 1884 S. 23 ff.); K. Parodi, Olymp. Willgesch. in „Hist. u. philol. Aufsätze“, Festg. an E. Curtius; K. Lange, Haus und Hof, Exkurs I; Fr. Richter, De thesauris Olympiae effossi; Chr. Schorer, De Olympiicarum statuis.

den Quadratesten verfolgen, der Gralhügel (τόπος), welcher den Kern des Ganzen bildete und schon zur Zeit, da die steinerne Einfassung angeführt wurde, stark zusammengeschoben war, ist gegenwärtig auf eine flache Erhebung von 1—2 m über der Altis reduziert.

Herakles, der Sohn des Amphitryon, soll das Pelopion gegründet haben (vgl. Apollod. II, 7, 2); auch er war ja im vierten Grade ein Abkömmling des Pelops. Gesagt wird auch, er habe dem Pelops in die Grube (ἐς τὸν βόθρον) geopfert. Geopfert wird demselben auch jetzt noch von den jährlichen Besamten¹⁾. Das Opfertier ist ein schwarzer Widder. Von diesem Opfer erhält der Priester (ἱερεὺς) keinen Anteil, nur der Hals wird herkömmlich dem sog. Xyleus (ξύλες) gegeben. Dieser Xyleus gehört zu den Dienern des Zeus und es liegt ihm das Amt ob, Gemeinden und Privaten um einen festgesetzten Preis das Opferholz zu liefern, das nur von der Silberpappel, von keinem anderen Baume genommen wird. Wenn aber jemand, sei es ein Eleier oder ein Fremder, von dem Fleisch des dem Pelops geopfertem Tieres ißt, so ist ihm der Zutritt in den Zeustempel verweigert. Der Kult des Pelops war wie der aller Heroen ein Totenkult. Daher das Verbot, das Heiligtum der Gottheit ohne vorhergehende vorschriftsmässige Reinigung zu betreten, daher auch der gegen Abend orientierte Eingang und die dunkle Farbe des Opferhofes, dessen Blut man in eine Grube fliessen liess. Die Opferstätte scheint, nach im Boden vorgeschundenen Resten von Asche und Kohle zu schliessen, südlich von dem Erzhügel gewesen zu sein.

V, 13, 8 ff. Grosser Zeussaltar (ὁ τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου βωμός. β. ὁ μέγας, ἢ μέγας β., ὁ βωμός). — Der Altar des olympischen Zeus liegt ungefähr gleich weit entfernt von dem Pelopion wie von dem Heiligtum der Hera, jedoch vorwärts von beiden (προεχόμενος μέντοι καὶ πρὸ ἀμφοτέρων).

Diese Angabe berechtigte, den Altar etwas nördwestlich von der Stelle zu erwarten, wo seine Reste wirklich zum Vorschein gekommen sind. Indessen die leichte, an Ort und Stelle ganz irrelevante Verschiebung des wirklichen Verhältnisses, die sich Pausanias durch Einbeziehung des Heraion zu Schulden kommen läßt, wird mehr als aufgewogen durch die Knappheit und Sichelheit, mit der er auf solche Weise über zwei Punkte zugleich, über die Lage des Altars und des Heraion, Auskunft gibt. Sein vorwärtig besagt erst soviel als ostwärts, nachdem ein Tempel mit in Betracht kommt, dieser selber aber konnte, in solchen Zusammenhang gebracht, nur westlich von dem Altar und nördlich von dem Pe-

lopion gesucht werden; auch eine Verwechslung von Heratempel und Metreon war es ausgeschlossen.

Alles, was von dieser heiligsten und ältesten Gründung Olympias auf uns gekommen ist, sind schwach überbleibsel ihrer aus unbehauenen Steinen hergestellten Einfassung, oder was wohl richtiger ist, Fundamentierung, die eine mit ihrer langen Axe nach Norden gerichtete Ellipse ergeben. Bezüglich alles Weiteren sind wir auf Pausanias angewiesen. Geegründet sollte der Altar sein von dem ideoischen Herakles oder Heroen des Landes. Er erhielt sich in zwei Absätzen. Der unterste (κατώτερος) hatte einen Umfang von 125 Fufs und hiefs die Prothyia. Stufen aus Stein führten zu beiden Seiten — doch wohl den Langseiten — auf ihre Plattform hinauf. Hier war es Brauch, die Schlachtung der Opfertiere vorzunehmen. Dann trug man die Schenkel auf den oberen Absatz, d. h. den eigentlichen Altar hinauf, und vorbrannte sie dort. Dieser bestand ganz aus Opfersche, auch seine Stufen; sein Umfang betrug 32 Fufs. Bis zur Prothyia durften auch Jungfrauen hinaufgehen, ebenso Frauen, wenn nicht gerade Panegyris war, von der sie ja ausgeschlossen waren. Von der Prothyia aber weiter hinauf zu steigen, war nur Männern gestattet. Geopfert wurde dem Zeus auch ausser der Festzeit sowohl gelegentlich von Privaten als auch täglich von dem Staate Elis. Alljährlich aber am Neunzehnten des Monats Elaphios nahmen die Priester (ἱερεῖς) die Asche aus dem Prytaneion, mischten sie mit Alpheioswasser und strichen sie so über den Altar. Die Höhe desselben belief sich zu Pausanias' Zeit auf 22 Fufs und galt so weithin Zeugnis von dem Eifer und Eifer des Dienstes (E. Curtius).

V, 14, 4 ff. Altarperiegese.

Nachdem einmal des grössten Altars Erwähnung geschehen, soll auch eine Etörerung über sämtliche Altäre in Olympia gegeben werden. Pausanias will sich dabei an die Reihenfolge halten, in welcher die Eleier auf den Altären zu opfern pflegten (ἐντακταὶ ἡσὶ β. ὁ λόγος καὶ τῇ ἐς αὐτοὺς τάξει καὶ ἔστιν ἡλεῖον ὅθεν ἐπὶ τῶν βωμῶν νομίζουσιν).

Gemeint ist der in Olympia gebräuchliche allmonatliche Umgang des Opfers von einem Götteraltar zum andern, bis dasselbe wieder auf den ersten Altarzurückkehrte, wo der Umgang von neuem begann.

Den Rundgang eröffnete, wie zu erwarten, eine Spende an Hestia. Ihr Altar stand in dem Prytaneion. Hier also ging das Opfer allmonatlich aus, hier ging es nach vollendeter Runde wieder ein.

Dem Hestiaopfer folgte, wie gleichfalls eigentlich selbstverständlich, das Opfer der ersten olympischen Gottheit, des Zeus. Man brachte es ihm in seinem Tempel.

Aus Pausanias wird aber auch klar, auf welchem Prinzip im übrigen die Opferfolge beruhte, so dass

¹⁾ Pind. Ol. I, 90. νόν δ' ἐν ἀμικουρίῃς ἀγλαῖαι μέμεται, Ἀλφειὸν πόρῳ κλιθεῖς, τρύβον ἀμφιβόλον ἔχων πολυεὶς ἀνὰ πύρρον βωμῶν (Zeussaltar).

Bild des Zeus von dem ansetzenden Schmutz zu reinigen, vor Beginn ihrer Arbeit jedesmal zu opfern. Curtius schließt daraus mit Recht, daß der Altar dem Goldelfenbeinbilde nicht fern gewesen sei.

Athena (Ἀθηνᾶς καὶ ἄλλος βωμὸς πληροὺς τοῦ ναοῦ).
Artemis (παρ' αὐτόν).

Altar von Gestalt einer abgestumpften Pyramide.
Alpheios und Artemis (μετὰ δὲ τοὺς κατασκευόνους).

Alpheios (τοῦτου δὲ οὐ πόρπη).

Zeus Areios und Hephästos (παρὰ δὲ αὐτόν).
Herakles Parastates und Altäre seiner vier

Brüder (μετὰ τοῦτον).

Zeus Herkeios,

Zeus Keraunios,

bei dem Hause des Oinomaos¹⁾, das nach V, 20, 6 links an dem Wege von dem großen Altar zu dem Zeustempel lag.

Altar der unbekannten Götter (ἀγνωστίων θένων).

bei dem Altar des olympischen Zeus.

Zeus Kathartos und Nike (καὶ μετὰ τοῦτον).

Zeus Chthonios (καὶ αὐθίς).

Altäre aller Götter.

Hera Olympia (καί).

Wahrscheinlich der Altar im Süden des Herion.
Apollon und Hermes (μετὰ δὲ τοῦτον).

Homonoia (ἐφεξῆς).

Athena (καὶ αὐθίς).

Göttermutter (ὁ δὲ Μητὴρ θεῶν).

Wahrscheinlich der Altar im Westen des Helligtums. Wenigstens sind metallene Schuttlücken dort gefunden worden.

Hermes,

Kaios,

beide ganz nahe (γγύτατα) dem Eingang in das Stadion.

Herakles, unbestimmt ob Kurete oder der Alkmene Sohn.

nahe dem Schatzhaus der Sikyonier. Als dieses ist das westlichste der ganzen Reihe erkannt. Daneben gegen die Exedra zu kam die Ruine des Altars zum Vorschein.

(Ge, Aschenaltar,

auf dem sog. Galos (ἐπὶ δὲ τῇ γαίᾳ καλουμένῳ), wo in alterer Zeit auch ein Orakel der Ge war.

Themis,

bei dem sog. Stadion (ἐπὶ δὲ τοῦ ὀνομαζομένου Στάδιον). Die Opferfolge schließt auf unseres Bedünkens jede andre Lage dieser aufs engste zusammengehörigen Altäre (vgl. E. Curtius, Altäre S. 11 f.) als an den Hängen des Kronions aus. (G. Hirschfeld, Arch. Ztg. 1882 S. 123 (vgl. Ausgrab. III, 23) denkt an den Vorhügel über dem Herion).

¹⁾ ἐνθα δὲ τῆς οἰκίας τὰ θεμελίαι ἐστί τοῦ Οἰνόμεου

Zeus Katalibates,

bei dem großen Aschenaltar, rings umzäunt²⁾,
Dionysos und Chariten,

bei dem Temenos des Pelops

Altar der Muses (μετὰ αὐτόν, vgl. E. Curtius a. a. O. S. 6)

Altar der Nymphen (καὶ ἐφεξῆς τοῦτον).

Altar aller Götter,

In der sog. Werkstätte (ἐργαστήριον) des Phonias, einem Gebäude außerhalb der Altis. Kehrete man wieder in die Altis zurück, so lag ihm das Leonidalon gegenüber. Das Leonidalon aber erhob sich außerhalb des heiligen Bezirks bei dem Prozessionseingang in die Altis, durch welchen allein die Festzüge ihren Weg nahmen. Dieses Gebäude war die Stiftung (ὑπόμνημα) eines Einheimischen, namens Leonidas. Zur Zeit des Pausanias pflegten die römischen Statthalter von Griechenland bei Gelegenheit der Spiele darin zu wohnen. Getrennt war es von dem Festthor durch (um) eine Straße; denn was bei den Athenern ein Gässchen heißt, bezeichnen die Römer als Straßens³⁾.

Die dem Ergasterionaltare unmittelbar vorausgehende Opferstation ist bei dem Pelopion, die nachfolgende fixierte bei dem Opiathodon des Zeustempels zur Rechten, d. h. im Südwesten des Tempels. Zwischen diesen beiden Stationen nun, die innerhalb der Altis einander gegenüber liegen⁴⁾, befand sich jene des Ergasterion, aber außerhalb. Man hat dieselbe also westlich von der Westaltiswauer zu suchen. Dort bildete sie den Wendepunkt

τὴ τοῦ δὲ Καταβήτου Διὸς προβέβηται μὲν πανταχόθεν πρὸ τοῦ βωμοῦ φράγμα. ἐστὶ δὲ πρὸς τῇ βωμῷ τῇ ἀπὸ τῆς τέφρας τῇ μεγάλῃ. μνησθῆναι δὲ τις κ. τ. λ.

²⁾ Diese topographisch wichtige Stelle lautet: ἐστὶ δὲ οἰκία ἐκτὸς τῆς Ἀλτews, καλεῖται δὲ ἐργαστήριον Φειδίου, καὶ ἡ Φειδίας κατ' ἔκαστον τοῦ ὑπὸ αὐτοῦ ἐνταῦθα εἰρηδεῖται. ἐστὶν οὖν βωμὸς ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῖς θεοῖς πᾶσιν ἐν κοινῷ. ὁπίσω δὲ ἀνιστρέφοντι αὐθίς εἰς τὴν Ἀλτιν ἐστὶν ἀπαντικρὺ τοῦ Λεωνίδαίου (wie wir mit Kuhn statt τοῦ Λ. zu lesen vortziehen). Τὸ δὲ ἐκτὸς μὲν τοῦ περιβόλου τοῦ ἱεροῦ τὸ Λεωνίδαίου, τῶν δὲ ἐσθίων πεποιήται τῶν εἰς τὴν Ἀλτιν κειτὰ τὴν πομπικὴν, ἢ μόνῃ τοῖς πομπέουσιν ἐστὶν ἁδὴς τοῦτο δὲ ἄνδρὸς μὲν τῶν ἐπιχωρίων ἐστὶν ἀνιθμία Λεωνίδαίου, κειτ' ἐπεὶ δὲ εἰς αὐτὸ Ῥωμαίων ἐσχυρίζοντο οἱ τὴν Ἑλλάδα ἐπιτροπεύοντες. διέστηκε δὲ ἀγυιὰν ἀπὸ τῆς ἐσθίου τῆς πομπικῆς. τοὺς γὰρ δι' ὑπὸ Ἀθηναίων καλουμένους στενωποὺς ἀγυῖας ὀνομαζοῦσιν οἱ Ἕλαιοι.

³⁾ Beide Altargruppen scheinen sich auch liturgisch entsprechen zu haben. Bei dem Pelopion (d. h. im Nordwesten des Zeustempels): Dionysos und Chariten, Muses, Nymphen. Im Südwesten des Tempels: Aphrodite, Horen, Nympphen.

des Opfers, das zu ihr von Osten kam, von ihr nach Osten zurückkehrte, um weiterhin die Altäre im Boden des Tempels und der Altis zu begehen. Da nun aber die ganze Nordhälfte des westlichen Anseengebietes ausgeschlossen ist¹⁾, anderseits ein Blick auf den Plan genügt, um den Gedanken abzuweisen, der Südwestbau könne je als Werkstatt bezeichnet worden sein, so finden wir uns bezüglich des Ἐργαστήριον Φειδίου mit seinem Altar aller Götter auf die Gebäudegruppe beschränkt, die zwischen Palastra und Südwestbau unmittelbar liegt.

Pausanias hat es angezeigt gefunden, an diesem Opferwendepunkt topographische Aufschlüsse zu geben, die, wie es scheint, nicht nützlich auf seine Gesamt- als auf seine Altarverlegungen berechnet sind. Wenn man von dem Ergasterton wieder in die Altis zurückkehrt, so liegt ihm das Leonidaion gegenüber. Dieses aber befindet sich noch außerhalb der Altis bei dem sog. Festzugthore, getrennt von demselben durch eine Straße.

Der Zusammenhang der Opferfolge ergibt, daß nur eine Rückkehr durch das Südwestthor gemeint sein kann. Hier finden wir denn auch in der That ein Gebäude, das vollkommen den Bedingungen entspricht, die wir nach Pausanias an das Leonidaion zu stellen haben, den Südwestbau. Er liegt außerhalb der Altis nahe bei dem Thore, aber von ihm getrennt durch jene Südweststraße, welche die ganze Westmauer entlang geht, und hat in gutionischer Zeit einen Umbau erfahren, infolge dessen es zum vornehmsten Wohngebäude Olympias geworden ist. In dem Südwestbau haben wir also notwendig das Leonidaion, in dem Südwestthor die ἑοδοὶ ποταμῆς zu erkennen.

Pausanias' Angaben genügen aber auch, Pompeithor und Leonidaion unwillkürlich von dem Monatsopfer zu bestimmen²⁾. Nur an einer Stelle rings um die Altis finden wir noch einmal das von ihm bezeichnete topographische Verhältniß, bei dem Nordwestthor. Allein dieses unterscheidet Pausanias, wie wenn er einer Verwechslung hätte vorbeugen wollen, auch ausdrücklich von der ἑοδοὶ ποταμῆς; einmal heißt es ἡ ἑοδος, ἡ δὲ τοῦ πυρρῆος πηγάς (V, 15, 8), das andermal (V, 20, 10) ἡ ἑοδος ἡ κατὰ τὸ πρυτανεῖον.

¹⁾ Dasselbe ist erstens ganz von den Anlagen der Palastra und des Gymnasion bedeckt, zweitens dürfte, wenn hier wirklich ein Altar zu begehen gewesen war, derselbe sicherlich dem nordwestlichen (letzten) Opferplatz zugeeignet gewesen sein.

²⁾ Klamm Beleg hierfür gibt u. a. U. Lange, Haus und Halle S. 331, indem er bezüglich des Südwestbaues und des entsprechenden Thores Böttcher und Hirschfeld folgt, das Ergasterton dagegen ganz gegen die Opferordnung in dem Euleuterion ansetzt.

Das sog. Nordhaus dagegen lag so wenig außerhalb der Altis als das Prytanicon und die Echoballe. Es öffnete sich auf dieselbe mit drei Thüren. Sind diese später einmal zugemauert worden, so beweist das nur eine Eingangsverlegung, nicht, daß das Gebäude außerhalb des Peribolos stand³⁾. Das Porosfundament, das im Westen des Hauses von der Echoballe nach Süden zieht, ist in dem Situationsplan mit Recht als Fundament einer Säulenhalle aufgefaßt worden. Sie ersetzte die zu Grunde gegangene des entsprechenden griechischen Bauwerks und botonte so von neuem den alten zwischen der Altis und ihren Südostanlagen bestehenden Zusammenhang.

Was schließlich die Altis-Südseite betrifft, so hatten auch deren Anlagen direkte Zugänge von der Altis⁴⁾ und waren sie gleich dem Südwestbau durch eine Straße von dem Peribolos abgeschnitten.

Daß das Festzugthor sich vor den übrigen durch Stütlichkeit ausgezeichnet habe, sagt Pausanias nicht. Im Gegenteil, wir vermuten, wie schon angedeutet, daß seine Angaben auf die Unterscheidung des Thores mitberechnet sind. Jedenfalls genügte das selbe, so wie es aus der Befund kennen gelehrt hat, vollkommen seinem Zweck — daß Wagen und Pferde in die Altis einzufahren durften, wird nirgends berichtet — und entbehrte auch des künstlerischen Schmuckes nicht. Zwei Zwischenstützen in antis, nach innen rechteckig, nach außen zu Halbsäulen abgerundet, verlegten die Thoröffnung in drei je 1,30 m breite Einzelportalen, deren Thüren nach außen aufschlugen. Dem Thore selbst war ferner gegen Westen ein Prostylon von vier Säulen (Zwischenweiten 1,90 m) vorgelegt — In römischer Zeit ist über das Thor ein Aquädukt auf Backsteinsbögen, deren Reste noch vorhanden sind, hinweggeführt worden. Vgl. Ausgrabungen III Taf. XXXVIII, IV Taf. V.

Die gleiche Anlage hatte das Thor bei dem Prytanicon oder Gymnasion. Von dessen Anflam ist jedoch gar nichts mehr erhalten.

Noch haben wir die Werkstatt des Phidias zu fixieren. Wenn man von ihr wieder in die Altis zurückkehrte, so lag ihr das Leonidaion gegenüber (ἀνακτορεῖον, scil. τοῦ ἐργαστηρίου), sagt Pausanias. Wir haben dieselbe daher in dem sog. antiken Ban oder, wie längst schon geschahen ist, in der byzantinischen Kirche zu erkennen, nicht in einem der beiden Bauwerke, die den nördlichen Flügel der zwischen Palastra und Leonidaion liegenden Gebäudegruppe bilden. Wenn man zur Zeit des Pausanias noch die Werkstatt des Meisters des Zeus

³⁾ Sehr richtig bemerkt von C. Lange u. a. O. S. 332.

⁴⁾ C. Langes Behauptung, u. a. O. S. 339, daß ἐκτὸς τῆς Ἀλτῆος V, 15, 1 jenseits ebenso gut auf den langen Westbau wie auf den südlichen Doppeltbau, ist daher zu bestreiten.

bildes zeigte, so muß dieselbe ein recht solides Bauwerk gewesen sein. In dieser Vorstellung werden wir bestärkt durch die Erwägung, daß das Haus, in welchem so viel kostbares Material, ein nicht unbeträchtliches Tempelvermögen, der Verarbeitung harter, ein wohl verwahrtes und verwahrbares gewesen sein muß, kein Atelier gewöhnlicher Art, sondern Atelier und eine Art Schatzhaus zugleich. Als weitere Eigenschaften setzen wir voraus eine gewisse Geräumigkeit und Lichtfülle. Allen diesen Anforderungen entspricht nur die byzantinische Kirche, keineswegs der antike Bau. Dieser Corridor von etwa 57 m Länge und nur ungefähr 7 m Tiefe, dessen Rückwand als Futtermauer für das nördlich anstoßende, ca. 1 m höher liegende Terrain gedient hat (Ausgrab. V S. 21), würde schwerlich auch als οἶκος bezeichnet worden sein, sondern vielmehr als στάδ, als welche sie sich schon durch ihr Verhalten zu dem nördlichen Terrain und zu der frequenten heiligen Straße, die hier auf das Pompeuthor mündete, zu erkennen gibt.

Aphrudite,

von der Altis, wenn man über das Leonidäion hinaus seinen Weg nach links nimmt (ἐν τῇ Ἀλτει τοῦ Λεωνιδάου πρὸς μέλλοντι ἐς ἀριστεράν).

Horen (μετ' αὐτῶν)

Nymphen (καλλιότρεφανοι).

nahe dem Kötinosbaum oder der Chaia καλλιότρεφανος, die bei dem Opisthodon rechts stand (κατὰ δὲ τὸν ὀπισθόδονον μάλιστα ἔστιν ἐν δεξιᾷ περικυβῶς κότινος). — Da unsere Ansicht ist, daß Pausanias nur dann vom Standpunkt des Wanderers spricht, wenn zugleich die Richtung genau gekennzeichnet ist, so heißt uns dieses ἐν δεξιᾷ auf der (jedermann bekannten) rechten Seite des Tempels.

Einer der hier genannten Altäre ist gleich innerhalb des Pompeuthores auf der Tempelterrasse etwas östlich von den Stufen, die zu ihr hinaufführen, noch erhalten. E. Curtius (Altäre S. 26) möchte ihn den Kranzjungfrauen zuweisen.

Artemis Agorais (ἐν τῷ τῆς Ἀγορᾶς μὲν — ἐν δεξιᾷ δὲ τοῦ Λεωνιδάου).

Pausanias geleitet nun seinen Leser, nachdem er ihn zuerst von dem Leonidäion links auf die Tempelterrasse geführt hat, rechts die Straße entlang, an der die vielen Basen aufgestellt stehen. An dieser Straße waren auch die Altäre der Artemis und der beiden nachfolgenden Gottheiten gelegen.

Despoina (πεποληται δὲ καί).

Zens Agoraios (μετὰ δὲ ταύτων).

Wo Zens und Artemis als Agoragottheiten Verehrung fanden, hat man mit Recht auch eine Agora vorausgesetzt. Sie ist aber in unserem Situationsplan ganz willkürlich eingezeichnet oder beschränkt. Was soll eine Sonder-Agora in der Altis?

Wenn hier von Agora die Rede sein kann, so ist es eben die ganze Altis.

Einer der letztgenannten Altäre steht bei dem Eingange in das Bulentorion.

Apollon Pythios.

vor der sog. Proedria (πρὸ δὲ τῆς καλουμένης Προεδρίας).

Die Proedria glaubt man allgemein in dem großen Basament vor der Echoballe ungefähr dem Zeusaltar gegenüber gegeben. Die Opferordnung widerspricht diesem Ansatz. Die Altäre dort wurden sitzungsgemäss nach jenen vor der Zeustempelfronte, vor jenen um die Schatzhausterrasse abseziert. Nachdem das Opfer einmal durch das Pompeuthor in die Altis eingezogen ist, kann es dortum nicht noch einmal zurückkehren. Die Proedria ist vielmehr in der Fortsetzung unseres Weges zu dem Hippodrom zu suchen. Denn dortum begibt sich von der Proedria aus das Opfer, und daß dessen Weg ein zusammenhängender, ist zur Genüge konstatiert, sagt uns Pausanias selber¹⁾. Nun lag aber der Hippodrom südöstlich von der Altis; seine Basis erstreckte sich, wie es scheint, unmittelbar hinter dem sog. Nerobhaus oder Oktagon von dem Stadionsüdwand gegen den Alpheios hinab (vgl. Olympia und Umgebung S. 20; Arch. Ztg. 1882 S. 121, Skizze). Zwischen diesem südöstlichen Ausseiterrain und der Altargruppe der Agoragottheiten an der Westoststrecke des Pompeyweges müssen wir also die Proedria annehmen²⁾ und zwar nach Westen frontiert (πρὸς) und in der Nähe eines Weges zu dem Hippodrom. Es ergibt sich uns also als das gesuchte Denkmal die griechische Südosthalle, bzw. deren Ersatzbau aus römischer Zeit, und nicht als langgestreckte Basis, sondern, wie schon nach dem Zusatz καλουμένη zu erwarten war, als wirkliches Bauwerk stellt sich die Proedria dar, sei es nun, daß darunter nur die Vorhalle als Sitzplatz in Olympia mit der Ehre des Vorsitzes ausgewählter Personen verstanden wurde, sei es, was gewiß richtiger, das Haus der Proedria, d. h. der Hellanodiken. In dem einen wie in dem andern Sinne gefaßt, ist die Anlage vorzüglich situiert. Hier vereinigten sich die beiden Schenkel der Pompeystraße, einer von dem Leonidäion und der andere von dem Zeusaltar; hier mündete nach Ausweis der Opferfolge ein Weg von dem Hippodrom; hier saß man sozusagen in dem Knotenpunkt des Stadions und Hippodrom einerseits und der Altis andererseits³⁾.

¹⁾ IV, 14, 10: τῇ δὲ τῶν τῆς Ἡλείου ἐς τὰς θύρας συμπερινοστούντα τὸν λόγον.

²⁾ Schon G. Hirschfeld a. a. O. S. 123 vermutet ganz richtig: Proedria — nahe dem Bulentorion —.

³⁾ Diese vorzügliche Lage ist nie verkannt worden. Sie hat nicht wenig zu der Thronung beigetragen,

Πολύβοι (καὶ μετ' αὐτόν).

Kein alter Altar und nur von Privaten gestiftet.

Zeus Moiragetes,

am Wege zu dem Alkaiosbrunnen der Pionie
(ὁὖνι δὲ ἐπὶ τὴν ἡγεῖν τῶν Πονίων).

Dieser Weg aus der südöstlichen Altis zu dem Hippodrom konnte nur gegen Süden von der Pompeistraße abzwiegen. Links auf der Tempelarea wurde zuerst geopfert; der Durchgang ferner zwischen Echohalle und Proedria war in römischer Zeit verbaut und überhaupt kein geeigneter Platz für eine Altarreihe.

Das römische »Festthor« liegt also in der That an oder doch in unmittelbarer Nähe einer alten Thorstelle, auf welche ohrgens schon die Hallen ringsum sicher schließen ließen. Hier betraten die Gäste aus Osten und Süden die Altis. Nur als πομπόφοροι hatten auch sie sich von der Seite des östlichen Hauptweges, des heiligen, zu bequemen, dessen Mündung durch das einzig großartige und ansehnliche Leonidäon, das bessere Gegenüber des Zeustempels, und eine nördlich anliegende Halle (römischer Bau) wo möglich noch wirkungsvoller gestaltet war. Seiner Anlage nach entsprach das alte Proedriathor gewiß den beiden andern.

Möiren (Παιόνιον),

Altar von länglicher Gestalt (τέμνωκος).

Hermes (μετὰ δὲ πόρον).

Zeus Hypelastos,

zwei Altäre (καὶ δύο ἐπεεῖς).

Pekelton Hippias,

Hera Hippiu,

In der Athesis, und zwar in der Mitte des Hypaethron derselben.

Blockuren (πρὸς δὲ τῇ κίονι).

Arae Hippias,

Athena Hippiu,

zur einen und zur andern Seite des Eingangs in den sog. Schnabel (μύθλον).

Tychē,

Pan,

Aphroditē,

»wenn man in den Schnabel selbst hineingieht«.

Nymphen (Νυμφαί),

ganz hinten im Schnabel (ὠματόν δὲ τοῦ μύθλου).

dass der Bau das Leonidäon sei, das Pausanias einigmal zum Ausgangspunkte seiner Führung nimmt. Vgl. Ausgrabungen IV S. 48 (Börpfeld): »Die Stelle des abgebrannten Leonidäon bot einen zu einem derartigen Neubau sehr geeigneten Bauplatz; er lag in der Nähe des Festthores und unmittelbar vor der Ostfront des Zeustempels und gewährte in einer oberen Etage eine gute Aussicht auf den heiligen Hain wie die Kampfplätze.«

Artemis,

wenn man von der Agnaptorhalle, einem Bauwerk nach seinem Architekten benannt, zurückging, zur Rechten¹⁾.

Der Reihe von der Proedria zu dem Hippodrom mag der überbaute Altar des opatronischen Buleuterionhofes angehören.

Es folgen nun die Altäre des letzten Opferbezirks, des nordwestlichen.

Klades,

geht man wieder durch das Prozessionsathor in die Altis hinein, hinter (ὀπισθεν) dem Herakleion. Unter letzterem Ausdruck scheint die ganze Strecke von dem Pelopioneingang zu dem Prytanäon verstanden zu sein.

Artemis (καὶ).

Apollon (μετ' αὐτόν).

Artemia Kokkoka (τέταρτος).

Apollou Therminos = Theatulos (πέμπτος).

Pan.

Es liegt aber vor dem sog. Theokoleon (Θεοκόλειον) ein Gebäude. In dem Winkel dieses Gebäudes (τοῦτου δὲ ἐν γωνίᾳ τοῦ οἰκώματος).

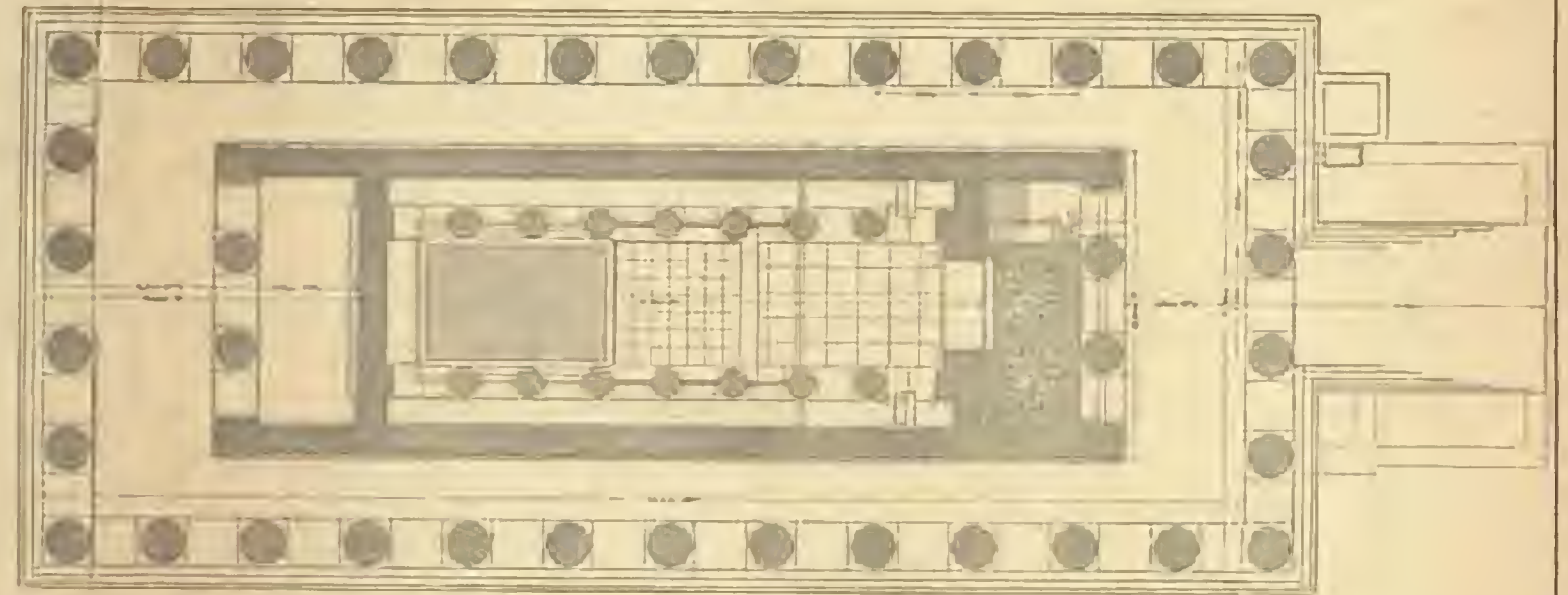
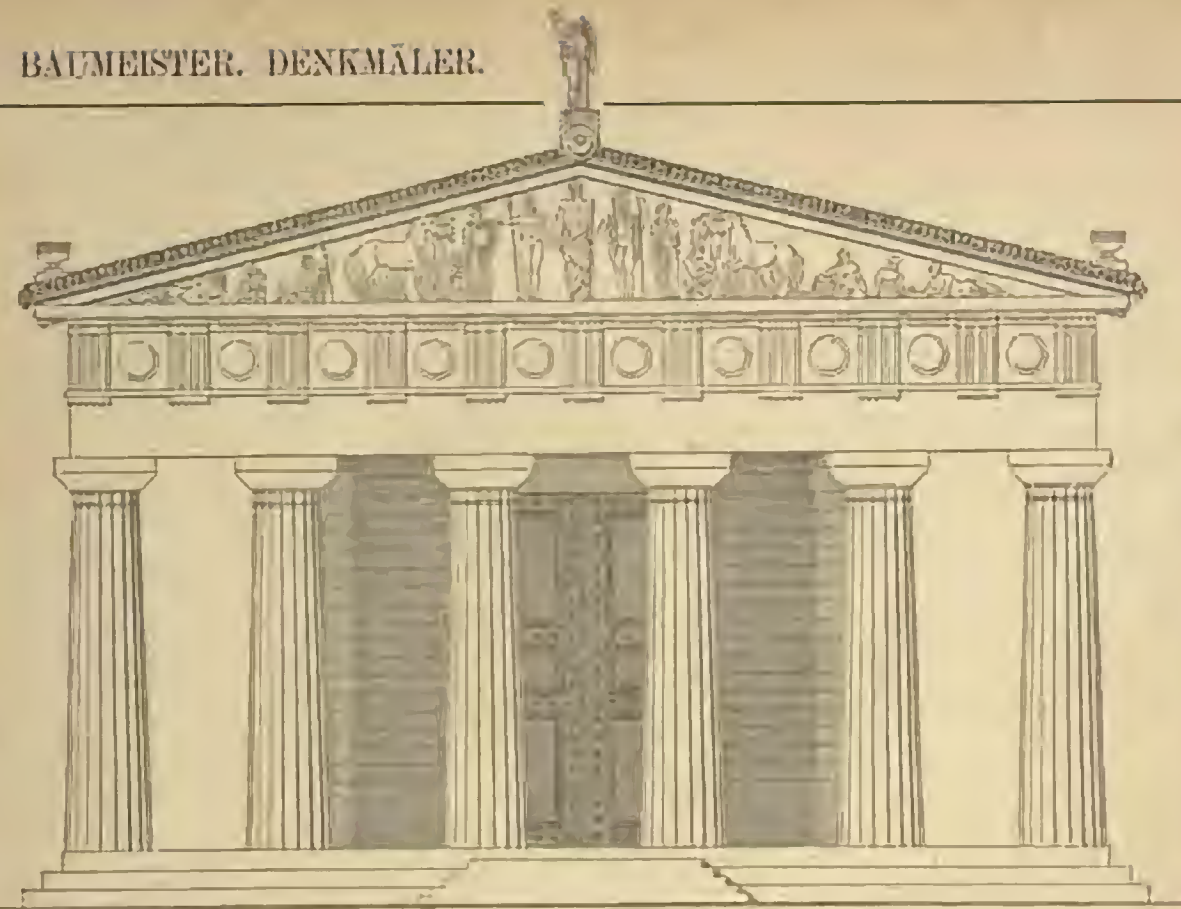
Pausanias sagt nicht ausdrücklich, daß die beiden hier genannten Bauten außerhalb der Altis gelegen waren, stellt ihnen aber in dieser Hinsicht das Prytanäon entgegen: τὸ πρυτανεῖον δὲ ἡλείος ἐστὶ μὲν τῆς Ἀλτὸς ἐντός.

Das Haus der Θεοκόλοι oder Θεοκόλοι erkennt man ziemlich allgemein in dem halb griechischen halb römischen Gebäude nördlich der byzantinischen Kirche. Mit Recht. Der Theokoleon markiert zusammen mit dem Ophiastadion des Herakleion und dem Prytanäon den letzten Opferbezirk, und zwar ist das durch den Theokoleon markierte Opfer nach jenem auf den Altären »hinter dem Herakleion« eingeordnet. Der Theokoleon kann daher nur im Nordwesten von Olympia außerhalb der Altis²⁾ gesucht werden. Dort liegen nun aber Gymnasion und Palästra. Es muss also auch noch der Nordflügel der Gebäudegruppe um die byzantinische Kirche in dem Opferbezirk geschlagen gewesen sein. Aber auch nur von dem Nordflügel läßt sich dies noch annehmen.

Derselbe besteht nun aus einem größeren und einem kleineren Gebäude. Das größere zerfällt in zwei Abteilungen. Die östere westliche enthielt ur-

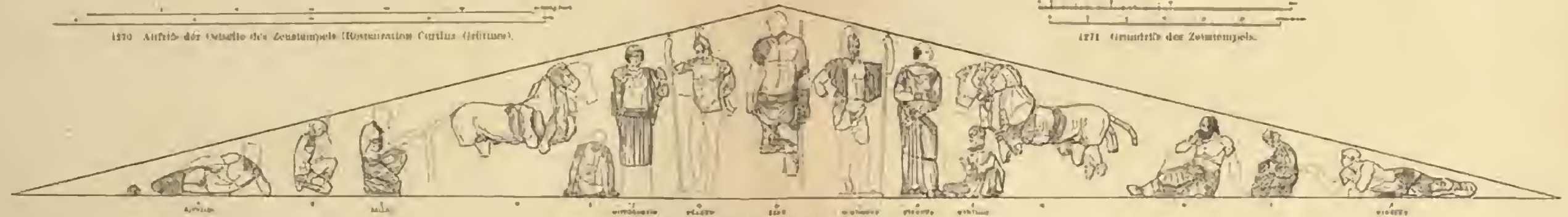
¹⁾ V. 15, 6: ἀπὸ δὲ τῆς οδοῦ, ἣν αἱ ἡλείαι καταδοῖν Ἀγιάπτου, τὸν ἀρχιτέκτονα ἐκονομῶντες τῷ οἰκοδομήματι, ἀπὸ ταύτης ἐπανίστηναι ἐστὶν ἐν δεξιᾳ.

²⁾ Dies, ganz abgesehen von der alternativen Bemerkung des Pausanias bezüglich der Lage des Prytanäon, schon deshalb, weil in der betreffenden Gegend innerhalb überhaupt kein Raum zur Verfügung steht.

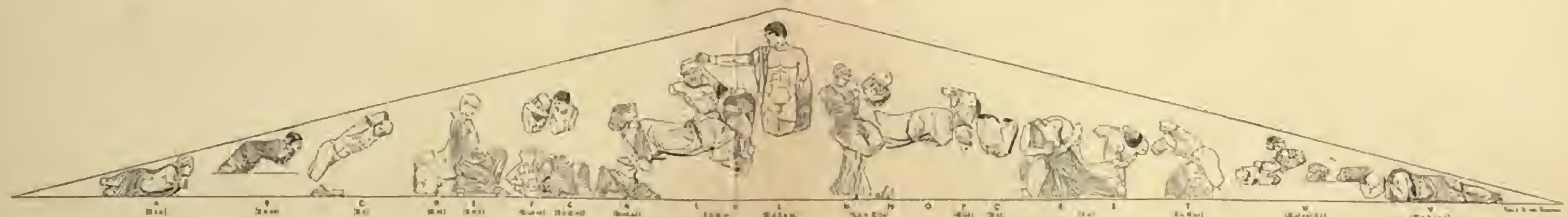


1270 Ansicht des Ostgiebels des Zeustempels (Restoration Curtius Jéquier).

1271 Grundriß des Zeustempels.



1272 Ostgiebel des Zeustempels, restauriert nach Treu



1273 Westgiebel des Zeustempels, restauriert nach Treu

sprungförmig acht um einen quadratischen Hof, in welchem außer der Pflasterung aus Porosplattun noch ein wohl erhaltener Brunnen zu sehen ist¹⁾, gruppierte Gemächer. Vier derselben öffneten sich auf den Hof mit je zwei dorischen Säulen in antis, während die vier Eckkammer mit den erstereu durch Thüren in Verbindung standen. Der Haupteingang lag nahe der Mitte der Südseite. Später, aber noch in hellenischer Zeit, wurden diesen Räumen im Osten drei weitere hinzugefügt. — Die römische östliche Abteilung gibt den Baugeanken der erstereu wieder, nur in größerem Maßstabe. Um den gleichfalls quadratischen Binnenhof lief eine Säulenhalle, auf diese aber mündete von allen vier Seiten eine große Anzahl von Zimmern. Nur der östliche Teil des Westflügers ist in die Erweiterung mit hineingezogen worden — dazu war man gezwungen, wenn man nicht allzuweit nach Osten vorrücken und so die Südpfortstraße verlassen wollte —, der westliche Teil blieb gesont. — Nach der Planbildung gibt sich dieser Komplex als zwei vereinigte Wohnhäuser zu erkennen. «Es laßt sich nach meinem Urteil für die beiden quadratischen Gebäude, die vielleicht auch noch obere Gemächer hatten, kaum ein anderer Zweck voraussetzen, als daß es Wohnräume für Amtskollegen waren, *κατοικοί*, Wohngefolge, welche an Klöster erinnern, deren Zellen um einen Brunnenhof gruppiert sind» (E. Curtius, Altäre S. 19).

Das kleinere Bauwerk der Nordflügel der Gebäudegruppe um die byzantinische Kirche ist dagegen als Heiligtum erwiesen.

In dem letzteren, dem sog. Heroon — der Zufall hat es gefügt, daß das Bauwerk, für welches Pausanias keinen Namen hat, von uns Modernen einen wohl berücksichtigten empfangen —, haben wir das *αίμα* mit dem Pansaltar, in dem östlich dahinter gelegenen Wohngebäude die Priesterkaserne von Olympia, den Theokoleon, gegeben.

Pausanias bezeichnet das Bauwerk mit dem Pansaltar als vor dem Theokoleon gelegen. So verhalten sich beide in der That. Die Rückseite unseres Theokoleon liegt gegen die Altäre zu, die Vorderseite (richtiger die vordere Abteilung) gegen Westen; der Brunnenhof ist sozusagen das Atrium, der Säulenhof das Peristyl des Ganzen²⁾.

¹⁾ Vertiefungen in dem Pflaster lassen auf eine gesetzte Zielpflanze schließen.

²⁾ Wollte man hiergegen einwenden, Pausanias habe die römische Erweiterung des Hauses, für die ich ihn Versuch einer genaueren Zeitbestimmung vermissen, nicht gekannt, so sei dann erinnert, daß das entsprechende Terrain schon in alterer Zeit bebaut gewesen zu sein scheint, E. Curtius vermutet durch einen Gartenbezirk, der in der älteren Priesterwohnung gehörte und dann als Bauplatz für

Donkantor d. Kissa. Alentanus

Das dem Theokoleon vorliegende Heroon hatte seine Front gleichfalls gegen Westen. Durch eine Vorhalle gelangte man links in einen Kreuzbau, dessen polygonale Außenseite von einem Quadratbau umfaßt war. Innerhalb des Ringes Durchmesser 8,01 m) an der Südseite fand sich ein vierseitiger Altar, 0,61 m breit, 0,36 m tief, 0,36 m hoch aus Erde, ohne den sonst üblichen Stufenuntersatz unmittelbar auf dem Erdboden stehend, oben mit Ziegelplatten abgedeckt. An den drei dem Raum zugekehrten Seiten trug er einen Kalkverputz, der sich aus mehreren (13—15) ganz dünnen Einzelschichten bestehend erwies. Diese Schichten von Zeit zu Zeit erneuerter Kalktünche waren fast alle mit einem aufgemalten Blattkranz und einer Inschrift darüber verziert. Die Inschriften lauteten *ἥραος*, *ἥραος*, einmal auch *ἥραως*. Der Altar diente demnach dem Heroenkult und zwar, aus seiner stark verbrannten Oberfläche, Aschen- und Kohlenresten im Boden, der Beflecktheit der Seiten zu schließen, durch Brand- und Trankopfer. Die nicht genannten hier verehrten Heroen mögen nach Curtius' ansprechender Vermutung Jamos und Klytios, die Ahnherren der olympischen Propheten, gewesen sein, so daß das Heiligtum auch innerlich zu dem dahinter gelegenen Priesterhaus in Beziehung gestanden hätte³⁾.

Rechts hin gelangte man aus der Vorhalle in ein oblonges Seitengemach. Hier, wenn nicht in der Vorhalle, mündete der von Pausanias mit den Worten *τοῦτο δὲ ἐν ταῖς τοῦ οὐκίστου τοῦ ὁκίστου* lokalisierte Altar des Pan gestanden haben. «Man erhält man neben dem Heroon einen zweiten Raum, welcher genau so tief ist wie die westliche Vorhalle. Die vorher erwähnten Fundamentreste eines großen Altares lassen in ihm ein zweites Heiligtum vermuten», P. Graf, Ausgrabungen, V, 39.

Von dem Unterbau des sog. Heroon sind große Stücke erhalten. Er ist aus Porosquadern gefügt. Der Oberbau dagegen war, wie aus der Bearbeitung der Oberfläche der Quadern geschlossen werden ist, in Fachwerk konstruiert.

Abbildungen: E. Curtius, Altäre Taf. I II; Ausgrabungen V Taf. IV, XXVII. Die letzte Tafel zeigt auch die architektonischen Details des griechischen Theokoleon, soweit solche sich ermitteln ließen. Die Außenseite des Architravs hat oben unter dem jonisierenden Akroter eine durch ein aufgemaltes Mäanderschema verzierte Fascia, die in

die Erweiterung derselben benutzt wurde, so daß die Gartenanlage auf den inneren Hof beschränkt wurde, Altäre S. 19.

³⁾ Die andere Vermutung von Curtius, der Steinring sei der alte Gaion, der Ursitz der Musik in Olympia, widerspricht der Opferfolge.

nenseite deren drei. Während in den Antenkapitellen sich noch die Profilweise des 5. Jahrh. v. Chr. geltend macht, verrät der Versuch, den Nischen des Säulenkaptells in lebhafte Weise zu wellen und die Ringe durch einen Krug zu ersetzen, in Verbindung mit der berührten Architravbildung bereits den Geschmack des folgenden Jahrhunderts. — Das Baumaterial (Toro) war mit Stuck überzogen; Malerel wird die glatten Profile weiter geschmückt und belebt haben.

Zur Altarperiegese zurückkehrend bemerken wir, daß die beiden auf dem westlichen Ausseiterrain monatlich zu hellenenden Altäre gleich jenen des entsprechenden Innenterrains geteilt, der eine (im Ergastorion) der südwestlichen, der andere (im sog. Heron) der nordwestlichen Serie angewiesen war.

Artemis Agrotara,

Vor der Hestia des Prytanion. Vorher aber orientiert der Schriftsteller über das letztere. Es befand sich innerhalb der Altis neben dem Ausgang, der dem Gymnasion gegenüber liegt, wo die Laufbahnen und Ringplätze für die Athleten seien. Ob rechts oder links von dem Ausgang, wird hier nicht gesagt, geht aber aus V, 20, 10 hervor.

Pan,

In dem Prytanion selbst, wenn man in das Gemach, wo die Hestia steht, sich begeben will (παρὸντων δὲ τὸ αὐτὸν τοῦτο οὐκ εἶναι ἢ τὰτα), rechts von dem Eingange.

Hestia, Aschenaltar.

Tag und Nacht brennt ein Feuer darauf. Von der Hestia bringt man, wie schon gesagt, die Asche zu dem Altar des olympischen Zeus, und dieser Zutrag stimmt nicht am wenigsten zu der Größe des Altars bei.

Den Schluß des Abschnittes über die Altäre bilden Bemerkungen über die zu Olympia gebräuchliche altertümliche Opferweise¹⁾, das Opferpersonal²⁾, die Verehrung einzelner Götthelten (Hera Ammonia, Patamona), den Kult von Heron und Heroniden (καὶ τὸ ἐν τῇ χώρῃ τὸ Ἡρώ καὶ καὶ κατὰ Αἰνυδολέ).

¹⁾ Sie verbrennen nämlich auf den Altären Weizen zusammen mit Weizenkörnern, die mit Honig vermischt sind. Zum Weineguss bediente man sich des Weins außer auf den Altären der Nymphen und der Despoia und auf dem gemeinsamen Altar aller Götter.

²⁾ Pausanias nennt θεράκοι θεράκοι τε, δὲ ἐπὶ μὲν ἐδότην τὴν τιμὴν εἶχον, αὐτοὺς ἀνυδοφόροι, εἰρηγῆς, αὐλοῦς, εὐκαῖς. Diese Liste hat durch Inschriften bedeutend vermehrt werden können, vgl. Beulé, Études sur le Péloponnèse p. 242. Dittenberger, Arch. Ztg. 1875 S. 97 ff.; 1876 S. 57 ff.; 1889 S. 67 ff. A. Bötticher, Olympia S. 153 ff. E. Curtius, Altäre S. 15.

τῶν ἐχούων, die im Prytanion üblichen Hymnen, und schließlich über eine zweite Abteilung des Prytanion, das τερματόριον, in welchem die Speisung der Sieger stattfand pflegte. Es liegt innerhalb des Prytanion dem Hestiamache gegenüber.

Die ursprüngliche Bauanlage des Prytanion ist infolge mehrfacher in den verschiedensten Perioden erfolgter Um- und Einbauten nur noch in den allgemeinsten Umrissen erkennbar. Das Ganze war ein Quadrat von etwa 32 m Seite. Der Eingang lag an der Südseite. Durch einen Vorraum von geringer Tiefe — die im Plan erkennbare Säulenvorhalle ist ein später Zusatz — gelangte man in ein quadratisches Gemach und zu beiden Seiten desselben in einen anstoßenden Hof. Der kleine quadratische Separatraum war ohne Zweifel die Kapelle der Hestia; jenseits des Hofes aber an der Nordseite des Gebäudes lag das Hestiatorion. Es verhielt sich zu dem Hofe etwa wie das Tablinum des römischen Hauses an dem Atrium und erhielt auf drei Seiten (WNO) Säulenstellungen gehabt zu haben, wodurch es in einen Hauptraum und einen hofähnlichen Eingang am denselben gegliedert wurde. Westlich und östlich öffneten sich auf Speisesaal und Hof verschiedene kleinere Zimmer. In den westlichen hat man Tafel- und Küchengeräte gefunden.

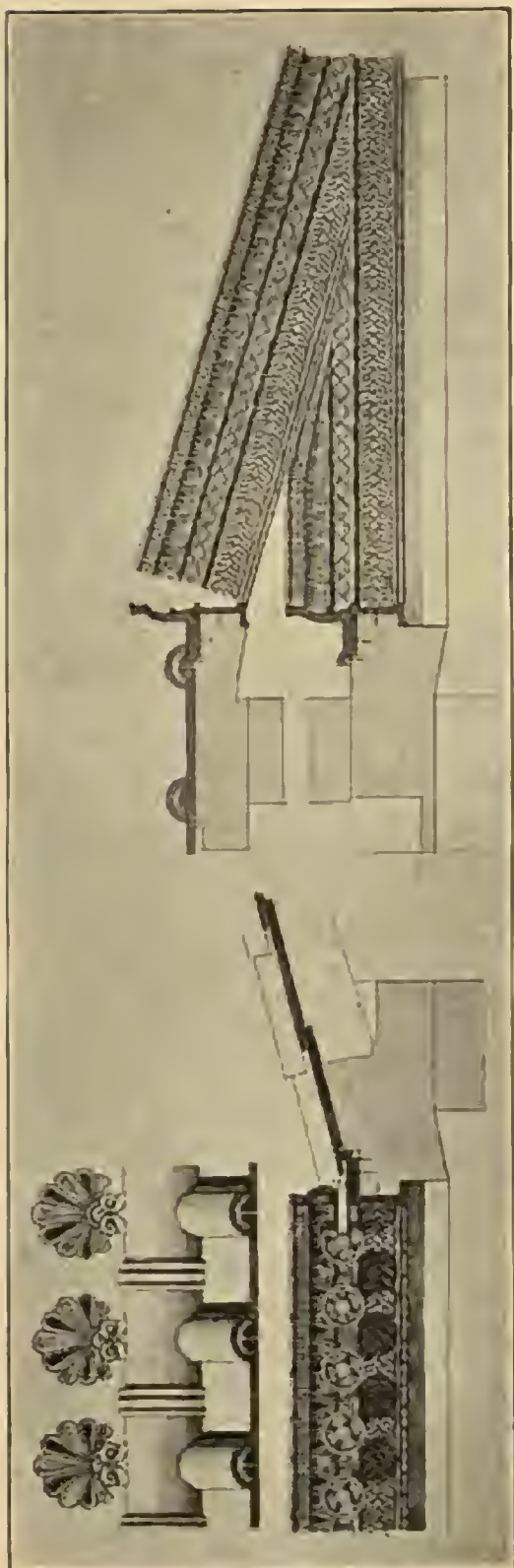
V, 16, 1 ff. geht Pausanias sofort zur Beschreibung des Hofes neben dem Prytanion gelegenen Heratempels über. Über das lokale Verhältniß desselben zu dem Pelopon und dem Zeusaltar ist der Leser durch V, 13, 8 schon aufgeklärt.

V, 20, 6 f. Säule des Oinomaos. — Vier Säulen trugen ein Schutzdach über der hölzernen, vom Zahn der Zeit verfallenen und durch viele Klammern zusammengehaltenen Säule, die man als den einzigen Überrest des durch einen Blitzschlag zerstörten Palastes des Oinomaos ausgab. Standort der Säule, bzw. des kleinen Bauwerks: wenn man von dem großen Altar zu dem Heiligtum des Zeus geht — zur Linken. Es ist demnach nicht unwahrscheinlich, daß größere Fundamentreste zwischen der Basis des Dropon und des Stiers der Erechler hart an der Wasserleitung in der That dem Denkmal angehören.

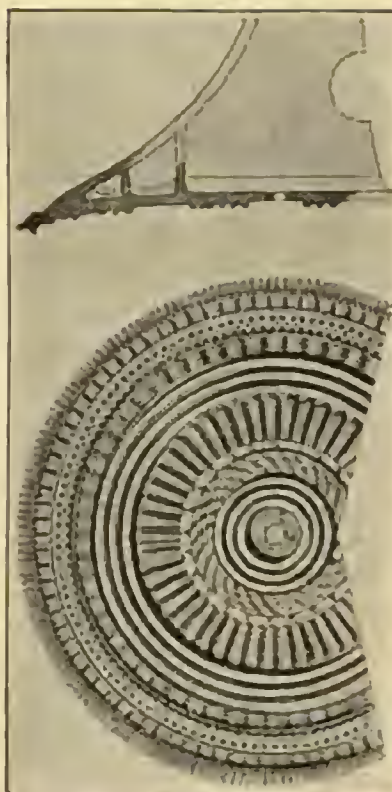
V, 20, 9 f. Metroon und Philippion. ἐστὶ δὲ ἐν τῷ τῷ Ἀλταρ τὸ Μυρῶν καὶ αὐτὸν περιφύει οὐνοζώνων Φίλιππειον. Während es dann von dem letzteren noch weiter heißt, es liege bei dem Ausgang bei dem Prytanion (κατὰ τὴν ἐξόδον τὴν κατὰ τὸ πρυτανεῖον) zur Linken, hat es bezüglich der Lage des Metroon bei jener allgemeinen Angabe sehr Bewundern. Mit Recht, der einzige noch flüchtige Tempel bedurfte keiner nähere Bestimmung mehr.

Die Bauwerke der Altis sind bis jetzt in der Reihenfolge von Süden nach Norden aufgeführt

(Fortsetzung Seite 1066.)



1074 Friesen und Architrave von Schatzhaus des Gelöses



1075 Akropolis von Athen



18703

Terrakottenes Zerkelstück vom Heraion



18704



18705 Heraion, Kaula. Ein mögliches Zerkelstück



1278 -Zinnbild der Frau des Künstlers



1279 -Zinnbild der Frau des Künstlers

1280 Frau und Kind, M' von Westgiebel des Zentrumpfeils



1281 Apollon, L von Westgiebel des Zentrumpfeils





1283 Jüngere alte Frau, B vom Westgiebel des Zeustempels.



1284 Nymphen, A vom Westgiebel des Zeustempels.



1284 Jüngere alte Frau, C vom Westgiebel des Zeustempels.



1290 Herakles mit dem Löwen, Metope des Zosterportals



1291 Herakles und Atlas mit den Nessaridenäpfeln, Metope des Tempels von Olympia



1897 Die Nike der Paionia, ein Siegesdenkmal



1288



1289

Köpfe des Herakles und der Athena (Nympha Nemesis) von den Metopen des Zeusaltars.



1290 Kämpfender Gigant, aus dem Giebel des Schatzhauses der Megarer.



1221 Hermes mit dem kleinen Dionysos, von Paros.



1292 Herakles des Praxiteles in Selbstmitleid



1880 Kopf des Hermes des Praxiteles



1294 Aphrodite



1295 Athena in Helm.



1296 a

Brustkopf eines Kriegers



1296 b



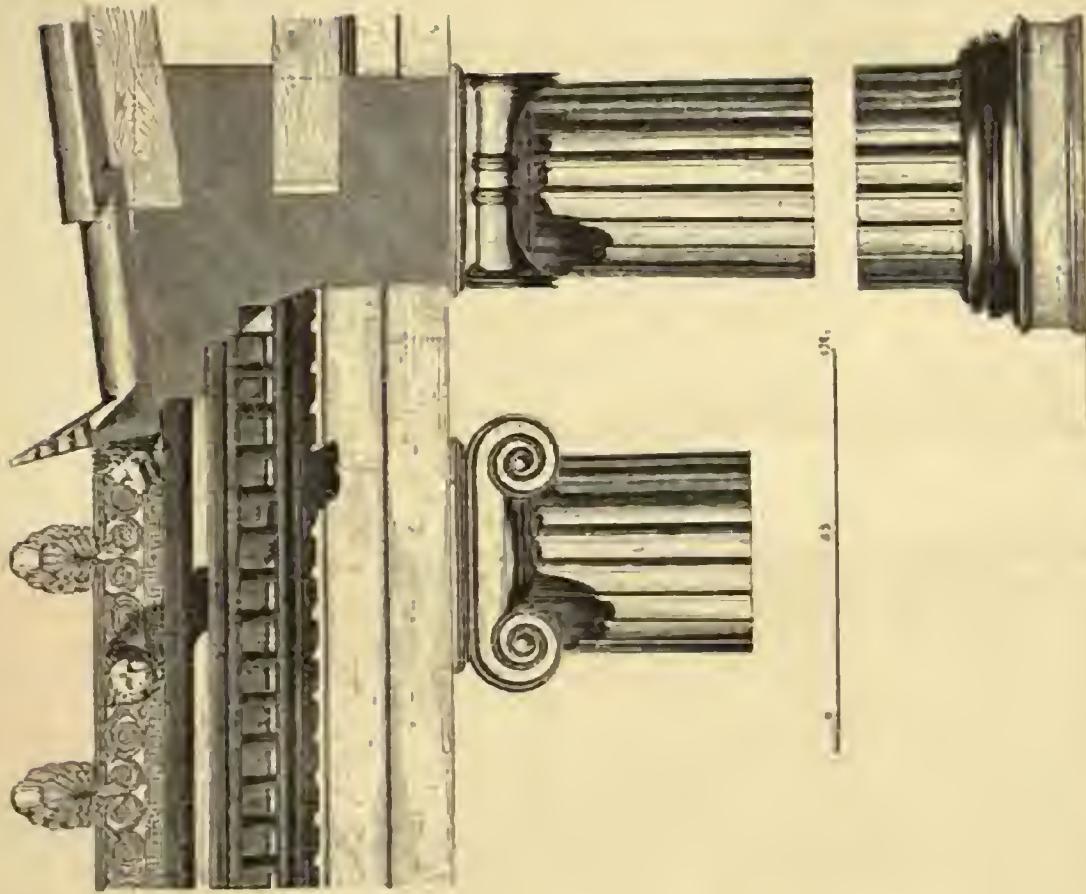
1332



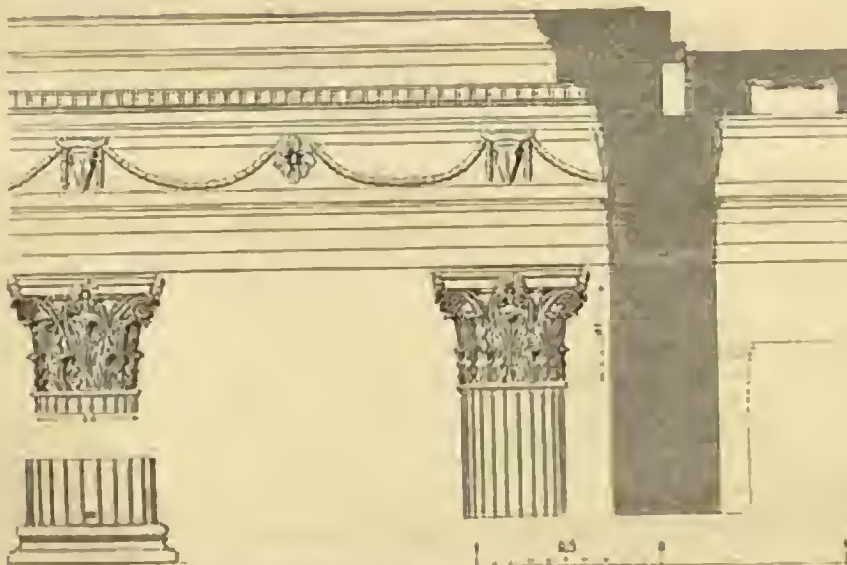
1333a
Fountain of the Apollo Temple at Olympia



1333b



1700 Architektur des Tempels von Olympia



1701 Säulen und Gebälk vom Klenodentempel zu Olympia

worben. Außer der Hauptstille, an welche als Anfangs- und Endpunkt der Altarprozession Zeusaltar und Prytanenion angeknüpft sind, unterscheidet Pausanias noch zwei bauliche Bauten (Gymnaseion und Metroon), zuletzt die Gründung des Philippi, die ihres privaten Charakters wegen den Schluss zu bilden hatte.

V, 21, 1 beginnt die Periegesis der Statuen und Weitzwehneke, und zwar V, 21, 2 der Zaubilder, sowohl der einzeln als der in Gruppe aufgestellten, V, 25, 2 der übrigen Anathemata VI, 1, 1 der Sieger- und Ehrenstatuen). Gerade hier setzt die Aufzählung der Bildwerke ein, weil dieselben mit kaum ein paar Ausnahmen das gleiche Terrain schmückten, auf welchem die bereits besprochenen Bauten sich erhoben, die Akte nämlich und nur diese¹⁾.

V, 21, 2 ff. die sog. Ζώες. Erzähler des Zeus, errichtet aus den Strafgebern von Athleten, die sich gegen die Kampfgesetze vergangen hatten. Der Relier der Zanaasäen ist unterhalb der Thesauronterrasse von dem Metroon bis an dem Portal des Stadion noch zu sehen erhalten. Ihren Platz bezeichnet Pausanias ganz genau unmißverständlich, ein *monos* *hōreis* seiner Zeitverhältnisse: *ὅντι τὰρ ἐπὶ τὸ ἀντικαὶ τὴν ὁδὸν τὴν ἀπὸ τοῦ Μητρώου ἔστιν ἐν ἀριστερῇ κατὰ τὸ πέρας τοῦ ἄρουρος τοῦ Κρόνιου λίθου τε πρὸς αὐτῷ τῷ ὅρι κρητὶς καὶ ἀναβασιμὴ δι' αὐτῆς: πρὸς δὲ τῇ κρητὶ ἀγύλαστα Δίος ἀνακείται χαλκῶ.*

Die sechs ersten Bilder waren errichtet aus den Strafgebern des Thessaliers Eupolos und Genossen (Olymp. 98). Zwei davon (die beiden westlichsten) waren Werke des Sikyoners Kleon — Von der zweiten Seite ist die Künstlerinschrift erhalten: Arch. Ztg. 1879 S. 146; Lowy, Inschr. griech. Bildh. N. 25. — Die zweite Seite von gleichfalls sechs Statuen ist Olymp. 112 aufgestellt worden (Kallippos aus Athen und Genossen). — Die beiden folgenden Bilder waren aus Olymp. 178. — Olymp. 226 errichtete man abermals ein Paar (Daidalos und Sarapammon aus Ägypten). Das eine Bild steht zur Linken des Eingangs in das Stadion, das andere zur Rechten²⁾. — Olymp. 192 war unter den Gestirnen auch ein Heier, Damonikos, Vater des Polyktor. Von den beiden aus den Goldern verfertigten Zänna stand der eine in dem Gynaseion, der andere vor der Stoa Polikles in der Akte, so genannt, weil vor Alters Gemälde auf ihren Wänden waren. Andere nennen dieselbe auch Echadiale: denn wenn man ruft, so wird

die Stimme siebenmal, auch wohl noch öfter, zurück gegeben. Ein dritter Name der Halle war daher Haptaphones. Vgl. Plin. N. H. 36, 100; Plut. de garrul. 1; Luc. de morte Perogr. 40.

V, 22, 1 ff. Exegese der übrigen Zaubilder.

Es ist in der Akte nahe dem Eingang, der in das Stadion führt, ein Altar. Auf diesem wird nicht geopfert, sondern es pflegen darauf die Trompeter und Herolde ihre Wettkämpfe abzuhalten.

Es handelt sich also um keinen Altar, sondern um eine altarähnliche Tribüne. Eine solche ist in der That in der von Pausanias bezeichneten Gegend zum Vorschein gekommen, die fälschlich *Proedria* genannt war der Echohalle. Sie entspricht vollkommen dem angegebenen Zweck. Das Marmorbathron ist über 11 m lang, hat also auch für eine größere Anzahl von Wettkämpfenden genügend Raum zur Aufstellung; es wurde über eine Treppe, die in einem an der Vorderseite eingeschnittenen Halbkreis angelegt war, bestiegen; auf dem großen freien Platze aber vor der Bühne konnte sich die Menge der Zuhörer gleichmäßig im weiten Halbkreis versellen.

Es erscheint selbstverständlich, daß dieses Bema nicht bloß für Wettkämpfe, sondern überhaupt für Verkündigungen aller Art, Reden an das Volk, Requisitionen während des Festes benutzt worden ist. Wenn uns von dem Oplathedon des Zeustempels als dem Standplatz des seine Geschichte vorlesenden Herodot oder des Sophisten Hippia berichtet wird (Luc. Act. 1; Plut. Hipp. Min. 2), so mag das eben nur für die betreffende ältere Zeit gelten, oder der Oplathedon mit seinem weit kleineren Vorplatz pflegte für Kundgebungen mehr wissenschaftlicher und privater Natur benutzt zu werden. — Fünf schönen Schmuck besaß die Bühne vor der Echohalle in zwei kolossalen ionischen Säulen, die an beiden Enden auf ihr sich erhoben. Es waren Ehrensäulen, die laut der gefundenen Inschriften (sie standen auf den Minthen) die Bilder des Ptolemaios Philadelphos und seiner Gemahlin-Schwester Arsinoe trugen. Als Stifter nennt sich Kalikrates von Samos. Er war Nauarch des Ptolemaios. Auch das Bema wird ihm wohl zu verdanken sein. Vgl. Anagr. Bd. V Taf. 1 bis 11 S. 25; Arch. Ztg. 1878 S. 174; 1879 S. 143, 211; 1880 S. 192.

•Neben diesem Altar: Zeus der Kynalthäer, an 6 Ellen hoch, ferner der jugendliche, mit einem *ὄππος* geschmückte des Kleonias aus Phlius. Beide Werke sind südwärts von dem Bema vor der Echohalle anzunehmen.

V, 22, 2 neben dem sog. Hippodameton aber: halbkreisförmiges Bathron aus Stein mit dem Weihgeschenke der Stadt Apollonia am ionischen Meere, einem figurenreichen Werke des Lykios. Vgl. Brunn, Kunstlergesch. I, 258, 259; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 372, 373. — VI, 20, 7 wird das Hippodameton

¹⁾ Ein Schluß, der nicht immer richtig gezogen worden ist.

²⁾ Das Bathron links ist hier zum zweitenmale verwendet worden; es trägt an der rechten Seite also auf dem Kopf stehende Künstlerinschrift des Daidalos von Sikyon, vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 45 f. Lowy, Inschrift griech. Bildh. N. 29.

als innerhalb der Altis bei dem Pompenothore gelegen bezeichnet. Unfern dem letzteren befindet sich nun wirklich noch der Rest eines großen halbkreisförmigen Rathrons in situ. Dasselbe ist demnach mit vollem Recht für das in Rede stehende Weihgeschenk in Anspruch genommen worden¹⁾.

V, 22, 5 *προαλλόμενι δὲ ὀλίγον*: Zeus der Metapontiner, Werk des Aigineten Aristonooos. — V, 22, 6 Zeus ruht die Algina, Gruppe aufgestellt von den Phlasiern. — V, 22, 7 Zeus leontinischer Männer, 7 Ellen hoch. — Pausanias hat kurz zuvor das Hippodamion als Orientierungspunkt gegeben. Dasselbe lag an dem Südwestende der Altis. Von dort kann sich die Periegeze nur in die Altis hinein (nach Osten) bewegen, mit anderen Worten, es beginnt mit *παρὰ δὲ τὸ Ἰπποδάμιον* eine neue, der vorigen entgegengesetzte, von dem Pompenothore ausgehende Epodos (vgl. VI, 17, 1), deren zweite Station in *προαλλόμενι δὲ ὀλίγον* gegeben ist.

V, 23, 1 geht man aber an dem Eingang in das Bulentierion vorbei (*παρὰδύντι δὲ παρὰ τὴν ἐς τὸ βουλευτήριον ἑσόδον*): Zeus ohne Inschrift,

und wendet sich wieder nach Norden: (*καὶ αὖτις δεξιὰ πρὸς ὄρετρον ἐμπόρῳαντι*): Zeus, Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (nach Herodot 10 Ellen hoch), Werk des Aigineten Anaxagoras. Vgl. Brunn, *Kunstlergesch.* I, 84; Overbeck, *Gesch. d. griech. Plastik* I, 115.

Dieser Darstellung zufolge kann die Südosthalle als Bulentierion nicht in Frage kommen; das Bulentierion muß vielmehr im Süden der Altis angenommen werden, und zwar einerseits (wenigstens seinem Eingange nach) schon eine beträchtliche Strecke ostwärts vom dem Hippodamion, anderseits von der Echulalleflucht nach so weit abstehend, daß zwischen der letzteren und jener des Bulentierionseingangs Baum genug vorhanden war zur Anordnung einer eigenen südöstlichen Spaltenreihe. Das Bulentierion ist demnach richtig in den beiden basilikenähnlichen Bauten an der Südseite der Altis erkannt; die Zeusperiegeze aber wendet sich, nachdem sie an dem Eingang vorüber, bei der Wasserleitung nach Norden und verfolgt den Weg, der durch mehrere in situ befindliche, eng aneinander gereihete Basen noch heute deutlich erkennbar ist. Dort stand das Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (und hinter ihm der Wagen des Kleostrates VI, 10, 6). — V, 23, 5 neben dem Wagen des Kleostrates: Zeus der Megarer. — V, 23, 6 bei dem Wagen des Gelou (vgl. VI, 9, 4¹⁾): archaischer Zeus der Hydrier. — V, 23, 7 *παλαιῶν*: Zeus der Klei-

torier, etwa 18 Fufs hoch, Werk des Ariston und Telestas (vgl. Brunn a. a. O. I, 115). — V, 24, 1 neben dem Altar des Zeus und Poseidon Laotitas: Zeus der Korinther, Werk des Musaios²⁾.

Warum aber springt die Periegeze nicht von den beiden Statuen südlich neben dem Bema vor der Echulalle gleich auf die hier zuletzt genannten über und verfolgt die gegebene Aufstellung in umgekehrter Richtung bis zu dem Hippodamion? Pausanias erweist sich hier wieder praktischer, als man ihm zutrauen sich gewöhnt hat. Sprang er über, so fehlte ihm ein kurz bestimmbarer, sicherer Punkt oder Orientierungspunkt. Er zog es vor, das Ganze auf zwei Epodos zu vertheilen, der Epodos Metroon — Stadioneingang — Echulalle das zweite ebenso sicher einsetzende (Hippodamion — Bulentierion — vordere Statuenreihe der Zeustempelareen) entgegen zu stellen. Damit war noch der weitere Vorteil gewonnen, daß im mittelbar auf die äußere Statuenreihe der Zeustempel fronte die innere zur Besprechung kommen konnte.

V, 24, 1 wenn man aber von dem Bulentierion zu dem großen Tempel geht, zur Linken: Zeus, mit Blumen bekrönt und blüthhaltend, Werk des Thebaners Askaros (vgl. Brunn a. a. O. I, 94 ff., 112). — V, 24, 2 *καὶ ἄνω* (*τοῦτον δὲ οὐ πόρῳ*): Zeus der Propäidier. — V, 24, 3 *καὶ δεξιὰ* (*τὸν ναὸν δὲ ἐστὶν ἐν δεξιᾷ τοῦ μεγάρου*): Zeus der Lakedaemonier, 12 Fufs hoch, Weihgeschenk von den Messeniern. Die runde Basis des Bildwerks um acht Schritte südöstlich von der Südostecke des Tempels verbaute gefunden worden, vgl. *Arch. Ztg.* 1876 S. 49; Ausgr. Bd. I Taf. XXII; J. G. A. ed. Röhl S. 75. Dieselbe kann indes nur wenig von ihrem ursprünglichen Standort entfernt worden sein. Die Bestimmung *rechts* von dem Tempel hat nur dann einen Sinn, wenn wirklich nach dem Tempel orientiert wird, nicht nach der Hauptrichtung, welche die Periegeze eingeschlagen hat. Nach der letzteren hätte der gute Wanderer wohl lange unter den vielen Basen, die, wenn er von dem Bulentierion kam, zu seiner Rechten vor dem Zeustempel standen, suchen dürfen, bis er den betreffenden Zeus gefunden hätte. Abgesehen davon sei bemerkt, daß Pausanias seine einzelnen Lokalbestimmungen immer so unabhängig und für sich allein sprechend hinstellt als nur möglich. Richtig interpretiert lassen auch hier seine Worte bezüglich des Standorts des Lakedaemoner-Zeus nur geringen Spielraum. — V, 24, 4 Zeus, Weihgeschenk des Minnias von den Achaïern. Dieser steht links von dem Weihgeschenk der Lakeda-

¹⁾ U. Lange, a. a. O. S. 335.

²⁾ Die beiden Basisfragmente, *Arch. Ztg.* 1878 S. 142, beweisen nichts für den Standort des Wagens, da das eine verschleppt, das andere verbaute sich vorfand.

³⁾ Dieser Gang richtig erkannt. Ausgr. Bd. IV S. 40 (Dörpfeld) und *Arch. Ztg.* 1882 S. 124 (G. Hirschfeld), verkannt aber ist durch den Zusammenhang des Weges. — U. Lange a. a. O. S. 343 sucht das Bulentierion in der byzantinischen Kirche.

monier neben der dortigen ersten Säule des Tempels (οὗτος ἴστανεν ἐν ἀριστερῇ τοῦ Ἀκκιδαιμονίου ἀναθήματος παρὰ τὸν πρῶτον τοῦτο τοῦ ναοῦ κλονα). Da es nicht einfach ἐν ἀριστερῇ heißt, überhaupt kein Standpunkt des Beschauers vorgezeichnet ist, ferner auch hier wieder der Tempel nur in Betracht gezogen wird, so fixieren diese Worte die Statue eben zur Linken der lakedaimonischen und zugleich neben der nordöstlichen Ecksäule des Zeustempels, dort, wo in der That ein Bathron römischer Zeit unmittelbar an das Krepidoma angelehnt ist¹⁾. Zeus, Wohlgeschenk der Hielor von den Arkadern, größtes Bild des Gottes in der Altis, 27 Fuß hoch. Ortsbestimmung fehlt; daher benachbart dem Zeus des Mummios. Vgl. Purgold a. a. O. S. 4 ff. Arch. Ztg. 1876 S. 219.

Wir kommen nun noch einmal auf das Bulentorion zurück, von dem die letzte Epiphonie ausgegangen. Das Bulentorion findet sich auch in der Schilderung erwähnt, welche Xenophon (Hell. VII. 4, 31) von dem Kampfe des Jahres 364 v. Chr. zwischen den Eleatern und den Arkadern gibt. Die letzteren sind im Besitz der Altis, die ersteren drängen von Westen an und werfen die Feinde zurück: ἐνὶ μέντοι κατεβησαν εἰς τὸ μεταξὺ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ τῆς Ἑστίας ἱεροῦ καὶ τοῦ πρὸς τὰ ὅλα προσήσαντος ἡδερῶν, ἐνδύοντο τὴν οὐδὲν ἦσαν καὶ ἔδιδαν πρὸς τὸν βωμὸν ἀπὸ πάντων τῶν σιτοῶν τε καὶ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ μεγάλου ναοῦ βολάμενοι καὶ ἐν τῷ ἱερῷ μαχόμενοι ἀποκρήσκουσιν ἄλλοι τε κ. τ. λ. An dem hier erwähnten Theater ist im Hinblick auf Philostratos' Versicherung, daß es in Olympia keines gegeben habe (Vit. Apoll. V, 7), schon früher gesagt worden. Das schien am so mehr begründet, nachdem auch die Ausgrabungen keine Spur eines solchen erwiesen haben. Dennoch hat auch Xenophon Recht. Er meint nur keinen Theaterbau, sondern den Schauplatz, der sich theaterähnlich von dem Prytaneion im großen Bogen bis an dem Bulentorion erstreckt, in seiner nördlichen Abteilung aus dem langen Stufenbau der Thesauronterrasse, in seiner östlichen aus den beiden Hallen bestehend. So aufgelöst wird die Schilderung des Xenophon erst in sich verständlich und bestätigt zugleich den durch Pausanias geleiteten Ansatz des Bulentorion²⁾.

V, 24, 6. Bei dem Polipion auf nicht hoher Säule kleines Zenabild. Dessen gegenüber verschwindend

¹⁾ Erhalten ist der aus Gusswerk mit ausgefärbtem Ziegelfrand gebildete Kern eines ausen mit Steinblöcken bekleidet gewesenen großen Postaments. Purgold, Olymp. Wehgesch. S. 16. Derselbe hält übrigens das Bathron für jenes des Alexander-Zeus V, 25, 1.

²⁾ C. Lange a. a. O. S. 330 vermutet, die Palästra sei an Stelle des zu Grunde gegangenen Theaters getreten.

Wehgeschenke ἐν ὁλοῦ, darunter Zeus und Gany-melos, Gruppe verfertigt von Aristokles, dem Sohne des Kleotas. — V, 24, 6 Zeus, unbärtig, unter den Wehgeschenken des Mikythos (vgl. Situationsplan).

«Geht man von dem genannten Hilde ein wenig gemächlichen Weges vorwärts: Zeus gleichfalls unbärtig, gestiftet von der hellischen Stadt Mäia. — V, 24, 7 «an diesem stößt wieder ein anderes Bild des Zeus», aufgestellt von den knidischen Chersaionern (ἀπὸ Ἀνδρῶν — πολυκαίων); rechts und links standen Pelops und Alpheios. — V, 24, 8 «bei der Altismauer: Zeus gegen Westen gerichtet, ohne Inschrift, angeblich von Mummios geweiht. Nach dem Gange der Aufzählung kann nur die Westabtheilung gemeint sein.

V, 24, 9 Zeus Horkios im Bulentorion ἡδερῶτα ἐ; ἐκλήβην ἄλλων ἀνδρῶν πεπλοῖσιν, ἐπὶ κληῖς μὲν Ὀρκίος ἴσταν οὗτο, ἔχει δὲ ἐν ἑκτέρῳ κορυμνὸν χεῖρ. — V, 25, 1 Alexander mit den Attributen des Zeus (αὐτὸς εἰκασμένος) «bei dem großen Tempel».

Die Zeusperiode geht also, nachdem sie die Statuen an der Thesauronterrasse und vor der Echohalle genannt hat, den Zeustempel, die Südseite in der Richtung von Westen nach Osten, die Ostseite in zwei Gängen nach Norden, die Nordseite schließlich in der Richtung gegen Westen. Durch Hinbeziehung des Zeus im Bulentorion in die Südreihe wurde die Einfachheit des Ganzen zerstört, der Weg kompliziert geworden. Daher wird das Bild zuletzt erwähnt. Alexanders Statue aber gehörte in den Anfang, weil sie eben kein Zenabild war.

Die Aufzählung der Anthemata anderen Vorwurfs setzt wieder im Westen der Altis ein und zwar in der Umgebung des Pompeithors. — V, 25, 2 ff. Knaben (35 der Messenier in Sizilien, Werk des Kalon aus Mäia (vgl. Braun a. a. O. I, 114, Overbeck a. a. O. I, 123). Ohne Ortsbestimmung erwähnt. — V, 25, 3 Betende Knaben der Akragantiner, aufgestellt «auf der Altismauer», Werk des Kalamda. — V, 25, 7 «mit der ähnlichen Mauer zwei Bilder des jugendlichen Herakles; das eine war ein Werk des Nikodamos aus Malakos, das andre hatte man vom Ende des heiligen Weges auf die Mauer versetzt. — V, 25, 8 Wehgeschenk der Achaier, Gruppe des Alkinoos Onatas, darstellend eine Anzahl von griechischen Helden vor Troja, die letzten, wer von ihnen den Zweikampf mit Hektor bestehen sollte (vgl. Braun a. a. O. I, 92, 93; Overbeck a. a. O. I, 113, 114). Die Gruppe stand nahe dem großen Tempel: Nestor besaß sich auf einer eigenen Basis gegenüber. Beide Bathra sind noch erhalten, vgl. Situationsplan «Neben vor Troja». Die Hauptbasis ist ähnlich jener bei dem Hippodamion, die des Nestor rund. Zwar fehlt ein inschriftliches Zeugnis für die Zugehörigkeit der Bathra, allein Standort, Größe und Disposition, und schließlich auch das Alter. — Die Fundamente reichen noch unter den Bauelementen

des Zeustempels hinauf — lassen dieselbe nicht zweifelhaft erscheinen. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 44 (Furtwängler). — V, 25, 11 umforn dem Wellgeschenk der Achäer: Herakles gegen die heritene Amazonen königin Kämpfend, gestiftet von Euagoras aus Zankle (Messim), verfertigt von Aristokles aus Kydonia (Braun n. a. O. I, 117). — V, 25, 12 Herakles mit der Keule in der Rechten und dem Bogen in der Linken, 10 Ellen hohes Erzbild, geweiht von den Thasiern und Werk des Chutas (τὸν δὲ Ὀνδραν τοῦτον θυεῖς καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγυπιάης οὐδενὸς ὥστερον ἠήσομεν τῶν ἀπὸ Δαίδαλου τε καὶ ἑρμαιοῦ τῶν τοῦ Ἀττικῶν). Vgl. Braun n. a. O. I, 92, 94; Overbeck n. a. O. I, 116. — V, 26, 1: Nike ἐν τῷ κίονι, Wellgeschenk der Messenier in Naufraktos von Paionios aus Meinde (in Thrakien, V, 10, 8).

Der Standort der beiden letztgenannten Stiftungen wird von Pausanias nicht bezeichnet. Er ergibt sich aber im großen Ganzen aus dem Zusammenhang, d. h. aus der Erwähnung zwischen dem Wellgeschenk der Achäer sowie dem Herakles des Euagoras einerseits und den Gruppen des Mikythos andererseits: die Ostfronte des Zeustempels. Dort — 37 m vor der Südoestecke — sind denn auch Basis und Nike der Messenier zum Vorschein gekommen (vgl. Situationsplan). Über die Statue weiter unten.

V, 26, 2 ff. Anathemata des Mikythos oder Smikythos, des Vormunds der Kinder des Tyrannen Anaxillos von Rhegion, gestiftet wegen Genesung eines kranken Sohnes (vgl. Herod VII, 170; Diod. XI, 48, 66). Pausanias fand dieselben nicht zusammenhängend aufgestellt: τὰ δὲ ἀναθήματα Μικύθου πολλά τε ἀρκεῖον καὶ οὐκ ἐπεξῆς ὄντα εἰσέσκειν. Die eine Gruppe, die „größeren“ Anathemata, bestehend aus Amphitrite, Poseidon und Hestia, von der Hand des Glaukos von Argos, schloß sich (ἔχεται) an die Bilder des Iphitos und der Ekecheiria an (vgl. oben S. 1058 und Paus. V, 10, 10), stand also um die Südoestecke des Zeustempels, sei es noch in der äolischen, sei es bereits in der ioniischen Halle; die kleineren Anathemata aber, Werke des Dionysios aus Argos, waren aufgestellt an der linken Flanke, d. h. an der Nordseite des Zeustempels (παρὰ τοῦ ναοῦ τοῖς μεγάλαι τὴν ἐν ἀντιπερὶ πλευρᾷ¹⁾). Marmorfragmente mit der Dedikationsinschrift des Smikythos sind gefunden: vgl. Arch. Ztg. 1878 S. 139 (Kieckheff); 1879 S. 149 ff.

¹⁾ Es waren Kore und Aphrodite, Ganymedes und Artemis, die Dichter Homer und Hesiod, dann wieder die Gottheiten Asklepios und Hygieia, ferner die Personifikation des Agon mit Haltungen (Sprunggewichten) von altentfendlicher Gestalt, endlich Dionysos, Orpheus und der bereits in der Zeusperegrase erwähnte unbärtige Zeus. Andre zugehörige Figuren sollte Normentfernt haben (vgl. Braun n. a. O. I, 62, 63; Overbeck n. a. O. I, 107).

(Furtwängler); Rohd, J. G. A. 632, 633. Löwy n. a. O. 31. Sie lehren o. a., daß die Aufstellung erst nach der Übersiedlung des Smikythos nach Tegos (Olymp. 78, 2) erfolgte¹⁾. Als Standort der zahlreicheren Statuenreihe, zu welcher aller Wahrscheinlichkeit nach die Inschriftfragmente gehören, wurde ein noch 12 m langes Porosfundament zwischen Pelopion und Nordostende des Zeustempels erkannt (vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 151 und Situationsplan). Das Fundament steht auf dem Bauschutte des Zeustempels, ist also später als die Erbauung desselben. Wenn Smikythos Olymp. 78 Rhegion verließ, so wird die Aufstellung der Statuen in Olympia keinesfalls vor Olymp. 80 erfolgt sein. Um diese Zeit war der Zeusempel aber ohne Zweifel schon so weit fertig, daß ein Bathron in seiner Nähe auf seinen Bauschutt zu stehen konnte (Furtwängler).

V, 26, 5 πλησίον δὲ τῶν μεγάλων ἀναθημάτων Μικύθου, τέχνης δὲ τοῦ Ἀρρεῖου Γλαύκου: Athena mit Helm und Ägide, Werk des Nikodamos aus Mainalos, Stiftung der Eleier. — Neben der Athena: Nike der Mantinzer. Kalamis hatte sie aufgestellt dargestellt ἀποκαταμένους τὸ Ἀθήνησι τῆς Ἀττικῆς καλουμένης ἑόρην.

V, 26, 7 πρὸς δὲ τοῖς ἑξήσοισιν ἀνέστησαν τοῦ Μικύθου, πομπῆσι δὲ οὐκ ἴσμεν, πρὸς τοῖς ταῖς: Herakles kämpft mit dem Löwen, der Hydra, dem Korbettos und dem Eber. Stifter waren die Herakleoten am Pontos Euxinos. — In dieser mittleren Reihe, wie wir sie im Gegensatz zu jener östlichen, welche die größeren Mikythosfiguren und die ihnen tonnecharten Statuen der Athena und Nike umfaßt, und zu der gleich folgenden Reihe nennen wollen, befanden sich auch die von V, 24, 6 (τοῦτον δὲ ἀντικρὺ ὅλα ἐστὶν ἀναθήματα ἐν στοίχῳ κ. τ. λ.) bis V, 24, 8 angeführten Zeusbilder.

V, 27, 1 folgt eine an der Nordterrassenmauer bei dem Pelopion angeordnete, nach Süden schauende Statuenreihe, aus welcher V, 24, 6 schon das Zeusbild auf einer nicht hohen Basis angeführt worden ist: τοῦτον δὲ ἀντικρὺ τῶν κατελειγμένων ἐστὶν ὅλα ἀναθήματα ἐν στοίχῳ, τετραμμένα μὲν πρὸς μεσημβρίαν, τοῦ τμήνους δὲ ἐγγύτατα δὲ τῷ Πέλοπι ἀνέστη. Jetzt werden daraus (ἐν δὲ αὐτοῖς καὶ τὰ ἀνατελλόντα ἐστὶν) namentlich hervorgehoben zunächst die Wellgeschenke des Phormis, eines geborenen Mainaliens, der sich als Feldherr der sicilischen Tyrannen, des jüngeren Gelon und dessen Bruders Hieron, Ruhm und Vermögen erworben hatte. Phormis' eigene Stiftung bestand in zwei ehernen Rossen und einem Lenker neben jedem. Die erste Gruppe hatte Dionysios von Argos verfertigt, die zweite der Alginote Shmon (vgl.

¹⁾ Mit Unrecht haben daher Siebelis und Schubart Paus. V, 26, 6 nach ἀντιπερὶματα ἐν τετάρῳ οὐκ eingeschoben.

Braun a. a. O. I, 84). Das wohl so große noch besonders schöne Pferd des Dionysos war sehr famous, dem die Hengste wie einem lebendigen Tiere nachtrachten sollten (οὗτός ἐστιν ὁ ἵππος ὅπου καὶ τὸ ἱππομανὲς λόγῳ τῷ Ἑλλένι ἐκείνῳ). Man hat aus der Sage wohl mit einigem Recht gefolgert, daß das Tier schon ziemlich nahe der Westmauer oder doch wenigstens von der Westmauerstraße aus gut sichtbar aufgestellt gewesen sei — V, 27, 7. Unter den Weltgeschenken des Phormis (οὗτοι δὲ ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῖσι) befanden sich, vielleicht alternierend mit den Rosen angeordnet, auch solche eines Lykotas aus Syrakus. Sie vergewaltigten in drei Gruppen den Phormis selber, wo er mit so einem Feinde kämpfte (τὰ δὲ ἀναθήματα τοῦ Λυκότα καλίστην Φόρμιδος καὶ ταῦτα ὑπὸ Ἑλλήνων). — V, 27, 8: Hermes mit Hut, Chiton und Chlamys angetan, einen Widder unter dem Arm tragend, Weltgeschenk der Pherevaten, Werk des Onatas und des Kallitides. Die Statue, sagt Pausanias, gelies nicht mehr zu den Weltgeschenken des Phormis (οὐ τῶν Φόρμιδος ἐστὶ ἀναθημάτων ἐστίν). Sie muß ihmnach diesen sehr nahe gestanden haben. — Οὐ πόρρω δὲ τοῦ Φερεσίων ἀναθήματος: ein anderes Hermesbild mit dem Kerykeion in der Hand, errichtet von Glaukias aus Rhegion, Werk des Kallou aus Elis. Fragmente der Basis sind in dem Hofe der Palastra gefunden worden (Arch. Ztg. 1878 S. 142 ff.; 1881 S. 23 ff. (Kirchhoff); Rohl, J. G. A. 636). Lowy a. a. O. 33: Κόλλων γενεῇ Φαίδου ἐποίησεν, jedoch nicht in situ. Da man der Hermes des Onatas sicher noch innerhalb der Altis stand, so ist dies im Hinblick auf das einfache οὐ πόρρω, mit dem die Statue des Kalon angezählt wird, auch für diese anzunehmen, umso mehr als Pausanias später (VI, 21, 2 f.) Gymnasion und Palastra für sich behandelt und keineswegs an verschiedenen Stellen markiert wird, daß der gesamte Statuenabschnitt nur die Altis zum Terrain hat.

V, 27, 9 ff. Die bisher besprochenen Anathemata waren um den Zeustempel gruppiert. Ihre Anordnung geschah in der gleichen zusammenhängenden Richtung wie (abgesehen von den isolierten Strafzäunen) jene der Zeusstatuen, n. u. W. umging den Tempel von der Umgebung des Pnymenthores aus zunächst ost-, dann nordwärts und schließlich zwischen Polopion und Nordflanke des Tempels gegen Westen. Den Schluß bilden nämlich drei Anathemata, die außerhalb dieses Gieβs mehr ostwärts lagen und zwar zugleich unter sich geknaut. — V, 27, 9 ff.: Βασις δὲ τῶν γυμνασίου ὁ μὲν Κόρυπατος, ὁ δὲ ἀνδρῶν Ἐπεριπίων, τέχνη δὲ Ἐπεριπίου ἐστὶ Φιλαίου. Wo diese ehernen Stelen aufgestellt waren, wird nicht gesagt. Die Tiere kennzeichneten sich, da es wörmers böes aus für nach dem Text zu schließen in der ganzen Altis nicht gab, selber. Ihren Standort haben wir erst die Ausgrabungen kennen gelehrt. Die Basis des Stiers der Entrier lautet Inschrift lat etwa 82 m östlich von der Nord-

mauer des Zeustempels in situ entdeckt worden¹⁾ (vgl. Situationsplan; Arch. Ztg. 1876 S. 226 f. (Frankel); Rohl, J. G. A. 373; Lowy a. a. O. 26. — V, 27, 11: ehernes Tropäion der Meier über die Lakodämonier (Olymp. 95. Es stand unter den Platanen in der Altis etwa in der Mitte des Peribolos τὸ μὲν τοῖς ἐν τῇ Ἀλτὶ πλάτωναίς κατὰ μέτρον μάλιστα τοῦ τῶν περὶ βάλων). Den Künstler, Dauidas von Sikyon, nennt Pausanias hier nicht, dagegen VI, 2, 8: wie zu vermuthen, weil in der Künstlerinschrift zu den an dieser Stelle erwähnten Statuen (Timon und Sohn, der letztere zu Pferd) auch der Urheber der Tropäen gedacht war (vgl. die Inschrift zur Nike des Palninos). — V, 27, 12: Anathema der Mendäer in Thrakien wegen Unterwerfung von Sipte, eine altentümliche Halteren tragende männliche Gestalt, die man für das Bild eines Singers im Pentatlon halten konnte. Standort παρὰ τὸν Ἑλλένι Ἀναχίδαν. Dieser Anachidas hatte jedoch zwei Statuen in der Altis, die eine (VI, 16, 1) wegen eines Knaben, die andre wegen eines Mannerslegs (VI, 14, 11). Gemeint ist die letztere. Erstens erwähnt sie Pausanias für sich mal unter Detailangaben, während die Knabenstatue mit einer anderen zusammen sofs kürzeste abgefertigt wird, zweitens kommt die Männerstatue in der weiteren Periegeze zuerst, also vor der Knabenstatue, zur Erwähnung. Ihr Standort wird ausdrücklich von dem großen Tempel angenommen werden dürfen.

VI, 1, 7 bis VI, 18, 7 incl. Athletenperiegeze.

Neue topographische Aufschlüsse gibt dieser Abschnitt nicht, die wieder gefundenen Basen und Inschriften aber ihrer selbst halber zu besprechen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Wir beschränken uns daher auf einige Bemerkungen bezüglich der Reihenfolge der Bilder im großen Ganzen.

Pausanias führt den Leser zwei entgegengesetzte Wege. Der erste, auf welchem er die bei weitem größte Anzahl von bemerkenswerten Bildwerken trifft (VI, 1, 1 bis VI, 16, 9 incl.), beginnt bei dem Heronion und zwar ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ und zieht sich, wie demlich zu erkennen, nur stellenweise und kurz unterbrochen, bis zu einem Punkte, den der Schriftsteller zu bezeichnen unterläßt. Es heißt nur zum Schlusse: ταῦτα μὲν δὴ τὰ ἀξιολογώτατα ἀνδρὶ ποικιλέων τὴν ἐποδὸν ἐν τῇ Ἀλτὶ κατὰ τὰ ἡμῖν εἰρημύνα²⁾. Dagegen nennt Pausanias nicht nur den Ausgangspunkt, sondern auch das Ziel seiner zweiten Ephodoa. Jener ist das Leonidäion, dieses der große Altar. Von zwei möglichen Wegen ist es der rechte, den er anführt: εἰ δὲ ἀπὸ τοῦ Λεωνιδάου πρὸς τὸν βωμὸν τὸν

¹⁾ Auf der Basis liegend fand sich noch das völlig unversehrte rechte Ohr und wenige Schritte nördlich von der Basis noch ein kolossales Horn des Stiers.

²⁾ Vgl. V, 25, 1: ταῦτα ἐν τῇ Ἀλτὶ ἀπὸ τοῦ Διὸς ἀνθηθήματα εἰς τὸ ἀκριβεστάτον.

ἀέταν ἀρκεύουσι τῇ δεξιᾷ θαλάσσης κ. τ. λ. Beide Wege haben wir bereits in der Altarperiegea kennen gelernt. V, 14, 3. Ἰστί δὲ ἐν τῇ ἄλττει τοῦ Λευκιπιδίου περιῖν μέλλοντι ἐς ἀριστεράν — wir gelangten auf die Südtreppe des Zeustempels. V, 14, 4: ἐν δεξιᾷ δὲ τοῦ Λευκιπιδίου — wir gingen von dem Prozesskorymbos geradeaus bis vor die Proedria. Den Weg rechts haben wir dann abermals in der Zeusperiegea (V, 22, 2 bis V, 24, 1) verfolgt; es kann daher nicht befremden, ihn auch in der Athletenperiegea geführt zu werden.

Es ist eine verhältnismäßig kleine Zahl (22) von Bildwerken, die Pausanias auf seiner zweiten Route der Erwähnung wert findet. Den Schluss bilden die ältesten in Olympia aufgestellten Athletenstatuen, jene des aiginetischen Faustkämpfers Praxidamas (Olymp. 59) und des pankratiasten Rhexiblos aus Oion (Olymp. 61). Beide Werke waren aus Holz und hatten infolgedessen stark gelitten, das Cypressenholz des Praxidamas weniger als das Feigenholz des Rhexiblos. Ihr Standort war unfern (οὐ πρόσω) der Säule des Oinomaos; daß aber diese an dem Wege von dem großen Altar zu dem Zeustempel zur Linken sich erhole, wiesen wir aus V, 20, 6. Diejenigen, welche das Leonidaion gegen den, wie wir glauben, nunmehr sicher erlärten Gang der Opferordnung in dem Südostbau annehmen, stoßen hier abermals auf Schwierigkeiten. Es ist nicht einzusehen, wie die Periegea dieses direkt nach Westen orientierte Gebäudes zum Ausgangspunkt für eine Route genommen haben soll, die in gerader Linie nach Norden ging, noch viel weniger aber, wie es zwischen Südostbau und Zeustempel zwei äußerlich geschlossene direkte Wege, einen linken und einen rechten, gegeben habe. Die wenigen der zweiten Stättenfolge angehörigen Inschriftfunde (Proxenosdekret für Danaokrates VI, 17, 1: „ca. 50 m südlich von der Südwestecke des Zeustempels“, Arch. Ztg. 1875 S. 483; Gorgias VI, 17, 7 f.: „vor der Nordostecke des Zeustempels“, Arch. Ztg. 1877 S. 43) beweisen nichts, da sie nicht in situ gemacht, widersprechen aber auch der supponierten Ephodos nicht.

Der erste Gang beginnt, wie gesagt, ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ τῆς Ἑρας. Soll diese Orientierung nicht wertlos sein, so darf ein nicht als von dem Wanderer, dessen Standpunkt wir ja gar nicht kennen, sondern muß von dem Tempel aus gegeben betrachtet werden. Zur richtigen Interpretation nötigt hier übrigens schon die Lage des Herion. Im Norden ist kein Platz. Da ferner nicht ein besonderer Teil des Tempels bezeichnet wird, so ist es (wie V, 24, 3) die Ostfronte, an deren Rechten die ersten Bilder dieser Ephodos aufgestellt waren. Lokalbestimmungen werden weiterhin sehr häufig gegeben, indessen, einem Fall ausgenommen, nur nach Statuen der Serie selbst. Auf solche Weise war es zwar im Altertum sehr schwer — nach Gebäuden hätte viel weniger detailliert werden

können —, den Faden der Periegea zu verlieren, wir aber sind infolgedessen, den Faden zu finden, bis zu den Ausgrabungen auf jenen Ausnahmefall und den Umstand, daß noch ein anderes Werk der Ephodos bereits in der Zeusperiegea vorkommt, angewiesen gewesen. Bei dem Wagen des Gelon VI, 3, 4 nämlich stand nach V, 23, 6 der Zeus der Hyblaior, und von dem Wagen des Kleosthenes VI, 10, 6 halfet es ἐστῆκε δὲ ὁμοίην τῷ Διὶ τοῦ ἀπὸ τῆς πόλεως τῆς Πλευραίων ἀναστρέφοντος ὑπὸ Ἑλλήνων, während neben (παρὰ) dem Wagen selber nach V, 23, 5 der Zeus der Megarer stand. Nun hatten aber die genannten drei Zeusbilder ihren Standort ostwärts von dem großen Tempel und zwar von Süden nach Norden in dieser Folge: Zeus von Platai, Zeus der Megarer, Zeus der Hyblaior (vgl. S. 1091). Die in Rede stehende Athletenephodos lag also nicht etwa südlich von dem Pelopion nach Westen ein, sondern ging die Ostfronte des Zeustempels entlang.

Dieses Resultat ist nunmehr bestätigt durch eine Reihe von Basen, die ungefähr in der gleichen Folge, in welcher Pausanias die zugehörigen Bildwerke aufzählt, in die byzantinische Ostmauer verbaut aufgefunden worden sind. Basenmunde haben ferner erwiesen, daß die Periegea nach Passierung der Fronte des Zeustempels (Telemachos VI, 13, 11. Basis ca. 34 m südöstlich von der Südostecke des Zeustempels dicht an der Südterrassenmauer, vgl. Situationsplan) im Süden desselben nach Westen ging. Die erste Ephodos endete also, wo die zweite begann, bei dem Pompenothor oder Leonilaion, und beide liefen in der Hauptsache ebener parallel, im Süden des Tempels die eine auf der Terrasse, die andre dort, wo noch eine ganze Reihe von Basen, darunter die des Metellus Macedoniens, sich in situ befindet, im Osten aber trennte sie die Säule des Oinomaos. Wenn daher von Pausanias nur der Weg rechts von dem Leonidaion erwähnt wird, so hat das seinen Grund darin, daß der Weg links eben seine erste Ephodos ist, nur in umgekehrter Richtung¹⁾.

¹⁾ Ganz richtig hat eben Michaelis, Arch. Ztg. 1876 S. 164 aus τῇ δεξιᾷ geschlossen, daß die Bildwerke der ersten Ephodos der Hauptsache nach τῇ ἀριστερᾷ aufgestellt gewesen seien. — Furtwängler, Arch. Ztg. 1879 S. 54; Treu, Arch. Ztg. 1879 S. 207; G. Hirschfeld, Arch. Ztg. 1882 S. 99 ff. — Die Auffindung der (verschleppten) Inschriften Arch. Ztg. N 208, 231 (Trinkes VI, 1, 4. Kyniska VI, 1, 6) im Prytanenion ist uns kein Beweis, daß ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ auf den Opisthodom zu beziehen sei. Auch darin können wir Hirschfeld nicht folgen, daß die beiden Ephodoi im Osten sich gekreuzt hätten und die erste links von dem Zeustempel nach Süden gegangen sei, was übrigens schon von Ch. Scherer, De Olympioniconum statuis p. 51. verworfen worden ist.

Ob Pausanias uns nicht einen größeren Theatraler erwiesen hätte, wenn er die Bildwerke der Altäre nicht nach Kategorien, sondern alle in einem aufgezählt haben würde, lassen wir dahingestellt. Sehr hoch schätzen wir die topographische Einkleidung, die wir durch sein vorwiegend sachliches Interesse erhalten, jedoch nicht. Auch so ist er ja κατὰ στοιχόν τῆς ὁμοειδούς verfahren.

Als Grund seiner Scheidung von ἀναθήματα und ἀνδριάντες macht er geltend, die letzteren bezweckten nicht die Ehre der Gottheit, sondern von Menschen; zudem verlinkten die Siegerstatuen ihre Aufstellung einem mit dem Siege verbundenen Rechte. V, 21, 1 ἐν ἀκροπόλει μὲν γὰρ τῇ Ἀθῆνῃσιν οἱ τε ἀνδριάντες καὶ ὅποσα ἄλλα, τὰ πάντα εἶσιν ὁμοίως ἀναθήματα ἐν δὲ τῇ Ἀλφειῇ τὰ μὲν τῇ τῆ ἐς τὸ θεῖον ἀνδραγαθία, οἱ δὲ ἀνδριάντες τῶν νικούντων ἐν ἁλλοῦ λόγῳ σφίσι καὶ οὕτω εἰδονται. V, 23, 1 εἰκόνας δὲ οὐ τῇ τῇ πρὸς τὸ θεῖον, τῇ δὲ ἐς αὐτοὺς χάριτι ἀνατεθείσας τοὺς ἀνθρώπους, λόγῳ οὐδὲ τῇ ἐς τοὺς ἀλλήλους ἀναμύζουσαν. Dafs es eigentlich nur die Siegerstatuen sind, welche ihm zu der Trennung veranlafsten, geht aus diesen Worten deutlich hervor. Die Siegerstatuen scheinen aber in Olympia nach Answels der Inschriften in der That die längste Zeit nicht als eigentliche Ἀναθήματα betrachtet worden zu sein. Vgl. Mittelst d. athen. Inst. V S. 29 ff. (Furtwängler).

Nicht eigens motiviert wird innerhalb der Ἀναθημάτων die Sonderung der Zeusstatuen. Die Beweggründe liegen aber auf der Hand. In Zeusstatuen bestand oder gipfelte doch die größte Zahl der olympischen Ἀναθημάτων. Außerdem waren dieselben zum Teil gesondert ἐπὶ στοιχόν aufgestellt (Strafmafs), und mit diesen beginnt der Abschnitt.

VI, 19, 1 ff. Nach Aufzählung der Altarbildwerke schreibt die Periege in ihrer ursprünglichen Richtung von Süd nach Nord (vgl. S. 1074. 1075) weiter.

VI, 19, 1 ff. Beschreibung der Schatzhäuser. Um den neuen Abschnitt hervorzuhoben, bezeichnet Pausanias die Lage derselben auf der Krepis am Fuße des Kronion in einer Form, als wenn er von dieser Krepis, als es V, 21, 2 galt, den Standort der Strafmafs zu markieren, noch gar nicht gesprochen hätte: ὅτι δὲ Ἰθού κυρίως κρητὶς ἐν τῇ Ἀλφειῇ πρὸς ἄρκτον τοῦ Ἱεροῦ, αὐτὰ νῦν δὲ αὐτῆς παρῆκει τὸ Κρόνιον. ἐπὶ ταύτης τῆς κρητὶδὸς εἰσιν οἱ θησαυροὶ.

VI, 20, 1 lesen wir zunächst noch einmal, was wir schon zur Genüge wissen: τὸ δὲ πρὸς τὸ Κρόνιον κατὰ τὴν ὁδὸν ἀλλετρίμενα μοι παρὰ τὴν κρητὶδα καὶ τινὲς ἐπ' αὐτῇ παρῆκει θησαυροὶ. Dann Altar des Kronion

1) V, 21, 2 sind noch ἀναβάσμοι δι' αὐτῆς genannt. Darunter hat man wohl die breiteren Treppentufen mündlich von dem Metroon zu verstehen, wo oben die Zaneas sich befanden. Vgl. Mittelst d. athen. Inst. III, 217 (Weil).

auf der Spitze des Berges. Alljährlich in der Tag- und Nachtgleiche des Frühlings brachten hier die sog. Βασίλῃ ein Opfer dar¹⁾.

VI, 20, 2 ff. Doppeltempel des Eileithyia mit dem heiligen Olympia und des Sosipolis. Gelegen war derselbe am Abhange des Kronion auf der Seite nach Norden in der Mitte zwischen den Schatzhäusern und dem Berge: (ἐν δὲ τοῖς πέποι τοῦ Κρόνιον κατὰ τὸ πρὸς τὴν ἄρκτον — ἐν μέσῳ τῶν θησαυρῶν καὶ τοῦ ὄρους, eine Bestimmung, die nur unter der Voraussetzung einer Straße, die in Windungen gegen Norden ausliegend die Höhe hinaufzog, verständlich wird. Ermittelt wurde über das Heiligtum durch die deutsche Expedition nichts. Es bestand aus zwei Räumen. In dem vorderen stand der Altar der Eileithyia. Hierher war der Zutritt jedermann gestattet. In den zweiten inneren Raum dagegen, in welchem Sosipolis verehrt wurde, durfte nur die Priesterin desselben, eine alte Frau, eintreten und zwar weils verschleiert. Man befeuerte den Dämon mit Rädern und Honigkuchen, verbrannte ihm auch allerhand Räucherwerk (zu ergänzen ist vielleicht begleitete auch Ölweige dazu auf den Altar), doch fehlte die Weihspende (vgl. V, 15, 10; oben S. 1074 Anm. 1). Ein Schwur bei dem Sosipolis galt als besonders heilig. Die Gründung des Heiligtums führte die Legende auf eine wunderbare Begebenheit in dem elisch-arkadischen Kriege zurück. Damals sei zu den Anführern der Eliser eine Frau mit einem Knablen an der Brust gekommen und habe erklärt, sie sei die Mutter des Kindes, infolge es aber infolge eines Traungesichts den Elisern als Mitstreiter. Die Feldherren schenkten der Frau Glanzen und setzten das Knablen nach vor das Heer. Als aber die Arkader den Angriff eröffneten, verwandelte es sich in eine Schlange, worüber erschrocken jene die Flucht ergriffen. An der Stelle nun, wo nach der Schlacht die Schlange verschwunden sein sollte, errichtete man dem »Staatsretter« ein Heiligtum, zugleich auch der Eileithyia, der man ja die Geburt des wunderbaren Kindes verdankte. Das Denkmal für die in der Schlacht gefallenen Arkader befand sich auf dem Hügel jenseits des Kladeos. Dafs Sosipolis auch in Elis eine Kapelle hatte, ist schon erwähnt (S. 1036). Ein Gemälde darin stellte ihn in jugendlichem Alter dar (Paus. VI, 23, 4: παῖς μὲν ἡλικίαν. Kind oder Knabe?), mit einer sterngeschmückten Chlamys angekleidet und einem Füllhorn in der Hand. Wir gestehen Löschke (Dorpater Universitätsprogr. 1825 S. 10) gerne zu, dafs der Kult dieses Erdgötters schwerlich erst Olymp. 104 in Elis eingeführt worden ist. Das schließt jedoch nicht aus, dafs wirklich

1) In dem Kriegsjahre 361 v. Chr. ist der Berg von den Arkadern befestigt worden (Xenoph. Hell. VII, 4, 14).

erst der genannte Krieg Veranlassung gegeben hat, dann längst verehrten Schutzgott nun auch zu Olympia ein Heiligtum zu errichten.

VI, 20, 6 *πάσιον*. Ruine eines Tempels der Aphrodite Urania. Auf den Altären wurde noch geopfert.

VI, 20, 7. Sog. Hippodamelon. Innerhalb der Altis in der Gegend des Poupenthores (*έντός τῆς Ἀλτῆως κατὰ τὴν ποντικὴν ἑσόδον*), ein mit einer Mauer umlegter Platz von etwa einem Plethron (*ὅσον πλάθρον χωρίον περικυχόμενον ἄντρον*). Nur einmal im Jahre durfte derselbe von den Frauen, welche der Hippodameia, deren Giebelne hier ruhten, zu opfern hatten, betreten werden.

Das Hippodameion ist meist im Osten der Altis angenommen worden, von den einen im Nordosten, weil unmittelbar darauf die Besprechung des Stadions folgt, von den anderen im Südosten, weil man das «romische Festthor» für das Poupenthor ansah. Selbstredend ist weder hier noch dort eine Spur des Herons entdeckt worden; das Poupenthor ist eben das Südwestthor, das bestätigt sich auch hier wieder. Nach V, 22, 2 lag *παρὰ τὸ Ἰπποδμεῖον* das halbkreisförmige Bathron mit dem Wellgeschenk der Apolloniaten. Unfern dem Südwestthor, doch näher dem Buleuterioneingang, ist ein solches Bathron noch in situ. Zwischen diesem und dem Thore südlich von der Straße liegt ein trapezförmiger Raum, nach Norden und Westen von Basen, nach Süden von der Altismauer eingefasst. Es wurde dort zwar nur ein Gebäude mit schlechtem, aus Architekturteilen und Inschriftblöcken elend zusammengelicktem Gemäuer aufgedeckt. Es muß dasselbe jedoch an der Stelle eines älteren Baues errichtet worden sein, denn sonst würde man die Basen nicht in dieser Weise angeordnet haben (Anscr. Bd. IV S. 3). Der ganze Winkel ist nur denkbar unter der Voraussetzung, daß er eine alte Gründung einschloß. «Dies war das Hippodameion. Dagegen spricht schenbar nur die überhöferte Größe des letzteren¹⁾.» Allerdings, wenn man *πλάθρον* als Flächenmaß (100 × 100 Fufs) faßt. Dazu zwingt aber nichts. Das Hippodamelon verhielt sich demnach zu dem Zeustempel ganz ähnlich wie das Pelopion. Dieses lag zur Linken des Opisthodomos, jenes zur Rechten. Auch die Distanz von dem Tempel ist ungefähr dieselbe.

Doch wie erklärt sich, daß Pausanias das Hippodameion an dieser Stelle der Periegeze bringt, d. h. zwischen dem Uraniatempel im Norden und dem Stadion im Osten? Uns scheint die Stelle ganz die richtige. Die Beschreibung beginnt mit dem vornehmsten Bauwerke Olympias und schreitet dann etappenweise nach Norden. Sollte bei diesem Plan

dem südlich von dem Zeustempel gelegenen Hippodamelon eine Sonderbesprechung, keine bloß gelegentliche, zu teil werden, so könnte dies frühestens nach Vollendung der Route geschehen. Nicht bloß frühestens, auch bestens. Denn so erscheint das Temenos der großen Südfronte, der es äußerlich wie innerlich angehört, ungeschlossen. Statt den Anfang bildet es eben den Schluß. Oder war es vorzuziehen, wenn Pausanias borniert topographisch seine Führung statt mit dem Zeustempel mit dem Hippodameion begann?

VI, 20, 8 ff. Die zweite Haupttronte der olympischen Periegeze kreuzt die erste, selbst redend mit Überspringung der Altis, die, nachdem eben noch das darin befindliche Hippodameion behandelt wurde, absolviert ist. Die Altisbeschreibung in ostwestlicher Axe vorzunehmen, ging nicht an, da die Bauwerke des Platzes der Hauptsache nach in der Süd-Nord-Axe aufeinander folgen.

VI, 20, 8 f. Stadion. Am Ende der Strafzammelle — wo der Anfang, lehrt V, 21, 2 f. — überwölbtet, für die Hellanodiken und Kämpfer bestimmter Eingang in dasselbe.

VI, 20, 10 ff. Hippodromos. «Steigt man aus dem Stadion, wo die Hellanodiken sitzen, über, so ist da der Platz für das Pferderennen und der Ablauf (*ἀγών*) der Pferde.» — VI, 20, 10 ff. Beschreibung der Aphesis. Sie hatte die Grundform eines Schiffsvordells, dessen Schnabel der Bahn zugekehrt war, während die mit ihr zusammenhängende Agnaptoshalle die Basis bildete. — VI, 20, 15 ff. Die längere (südliche) Seite von Erde aufgeworfen. Länger ist diese Seite dem Schriftsteller, wie wir glauben, deshalb, weil er für die Nordflanke den Stadionsaum (VI, 20, 8) aufser Berechnung läßt, der eine Strecke weit auch dem Hippodrom als Böschung diente. — In der Gegend der Durchfahrt (*κατὰ τὴν διεξόδον*) durch den Damm der Tuxippos (Pferdeschreck) in Gestalt eines runden Altars. — Auf der einen Zielsäule chernes Bild der Hippodameia mit einer Tänle in der Hand. — VI, 21, 1 f. Tempel der Demeter Chamynae am Fusse des nicht hohen Berges, welcher die andre (nördliche) Seite des Hippodroms bildete (*τὸ δὲ ἑτέρον τὸ Ἰπποδρόμου μέρος οὐ χῶμα τῆς ἐστίν, ὅρος δὲ οὐχ ὄρηλον. ἐκ τῆς πέρας τοῦ ὁρους κ. τ. λ.*), ein hochangesesehenes Heiligtum, dessen Priesterinnen gestattet war, den olympischen Spielen zuzusehen (VI, 20, 8). Den schönen Beinamen Chamynae (Preller, Griech. Myth. I, 628) führte die Volksetymologie darauf zurück, daß sich an der Stätte die Erde vor dem Wagen des Hades aufgethan (*χαμένη*) und wieder geschlossen (*μέγα*) habe oder auf einen Pisar Chamynoe, mit dessen Vermögen König Pantaleon (Olymp. 34) den Tempel erbaut habe. Statt der alten Tempelbilder hatte Herodes Attikos neue gestiftet; Demeter und Kore aus pentelischem Marmor.

¹⁾ C. Lange, Haus und Halle S. 333 ff. hat zuerst die richtige Lage des Hippodameion erkannt und verteidigt.

Die genauere Lage des Hippodroms, nebst allen hantlichen Einrichtungen, Agnaptoshalle, Alkauptställen, Zielmarken u. s. w. hat nicht sicher festgestellt werden können. Vorbezügliche Überflutungen und Auswaschungen des Alpheios haben alle sicheren Spuren verwischt. Nur über die generelle Situation ist kein Zweifel mehr möglich. Der Hippodrom lag nördlich und östlich von dem Stadion, und zwar ziemlich parallel zu dem letzteren, so daß sein breiter Südwall zugleich als Schutzdeich gegen das Hochwasser des Alpheios diente. Die ursprüngliche Breite hat nicht mehr ermittelt werden können; das vorhandene natürliche Terrain gestattet die Annahme einer Länge von 770 m = 4 olympischen Stadlön für die Rastbahn und einer Axenorientierung nach dem Hügel von Pisa, wie solches die Hauptkarte von Olympia, Blatt II (in dem Werkchen Olympia und Umgebung erkennen läßt), Funde v. Olympia S. 21 f. (Adler). Vgl. Art. »Hippodrom« S. 692 ff.

VI, 21, 2. Gymnasion (in Olympia); Ortsbestimmung V, 16, 8. — *Ἰαλαίρου: ἐστὶ δὲ καὶ ἄλλος ἐλπίσων περιβόλος ἐν ἀριστέρῳ τῆς ἐσόδου τῆς ἐς τὸ γυμνασίον κ. τ. λ.*

VI, 21, 3. »Jenseits des Kladeos (ἀπὸ τῶν Κλάδων) Grab des Olunantos, ein Erkaufwurf mit Steinen umfriedigt und über dem Grabmal die eingehüllten Reste der Pferdehälften des Olunantos.

Am Ende seiner Beschreibung vervollständigt Pausanias seine Nachrichten über die Umgebung von Olympia, indem er dasselbe noch 1. mit dem Osten VI, 21, 3 ff., 2. mit dem Norden (Bergstraße) VI, 22, 5 ff., 3. mit dem Westen und der Landeshauptstadt (heilige Straße) VI, 22, 8 ff. verknüpft. Die beiden ersten Wege werden, wie dies auch bei der die ganze Beschreibung einleitenden Südroute V, 6, 1 ff. der Fall ist, in der Richtung nach Olympia gemacht, der letzte in der Richtung von Olympia nach Elis¹⁾.

Die Bauwerke Olympias.

Zur Beschreibung gelangen hier nur jene Bauten, die noch in bedeutenderen Resten vorhanden sind oder besonders kulturgeschichtliches Interesse bieten. Bezüglich der übrigen genüge das im vorigen Kapitel Gesagte.

Zeustempel (vgl. Taf. XXVII Abb. 1270, 1271 nach Funde v. Olympia Taf. XXXII. XXXIII; Anz. Bd. II Taf. I. II. III. Bd. III Taf. XXXI. XXXII S. 21 ff.).

Eine zuverlässige Nachricht über den Beginn oder die Vollendung des Zeustempels besitzen wir nicht,

¹⁾ Inzwischen ist erschienen: Kalkmann, Pausanias der Historiker, Berl. 1886. Ein Vergleich des einschlägigen Kapitels mit dem vorliegenden dürfte den Leser über den Wert vieler gegen Pausanias erhobener Anklagen nicht im Unklaren lassen.

wohl aber läßt sich seine Bauzeit im allgemeinen durch Kombination einer Reihe von Thatsachen mit Sicherheit feststellen.

Auf dem Ostfries prangte ein goldener Schild (ἀορίς = ᾠδία), das Weihgeschenk der Lakadämonier und ihrer Bundesgenossen von der Schlacht bei Tanagra (Olymp. 80, 4 = 457 v. Chr.). Schon aus den Eingangsworten des von Pausanias mitgetheilten Weihgedichts war zu entnehmen, daß dieser Schild von Anfang an für den Tempel bestimmt war. Aus der Beschaffenheit der gefundenen Sockelfragmente ist aber noch weiter erkannt worden, daß er nicht an den Bau nur angeheftet, sondern ein Bestandteil desselben war, sein Mittelakroterion²⁾; vgl. Paus. V, 10, 4; Arch. Ztg. 1882 S. 179 ff. (Purgold). Da nun ein Grund nicht ersichtlich ist, weshalb die Stiftung erst geraume Zeit nach der Schlacht beschlossen worden sein sollte, so ergibt sich, daß der Tempel um das Jahr 457 v. Chr. entweder schon im Bau begriffen war oder wenn nicht, so doch bald nach 457 begonnen worden sein mußte³⁾.

Der Tempel hat sich durch die Angrabungen als ein einheitlicher, ohne Verschleppung oder größere Unterbrechung aufgeführter Bau erwiesen, und gleichzeitlich mit dem Bau müssen auch die dazu gehörigen Skulpturen gefertigt worden sein. Die Metopenplatten der Cellafrenten waren in die Triglyphenblöcke eingelafzt, und also bereits während des Baues versetzt worden und zwar, da ihre Ausführung von dem Gerüste aus ohne künstlerische Vorteile nur mit technischen Schwierigkeiten verbunden gewesen wäre, als fertige Bildtafeln. Den Metopenbildern stehen aber die Kompositionen der Giebelfelder sowohl in Ansehung der technischen Weise als des Kunstvermögens vollkommen parallel, ja in den Metopen scheint manches im Sinne einer fortgeschrittenen Kunstanschauung gelungen als in den Giebelgruppen. Nicht zuletzt wird schließlich das Tempelbild in Ausführung genommen sein; ist doch der Tempel nur der architektonische Mantel der in dem Bilde vergegenwärtigten Gottheit. In der That wird

²⁾ Erst später kam jene vergoldete Nike dazu, deren Pausanias gleichfalls gedenkt.

³⁾ Zu weit geht die Folgerung (Ulrichs, Purgold u. a.), die, wie es scheint, jetzt ziemlich allgemein getheilt wird, der Bau müsse Olymp. 81 mit Giebel und Dach bis zum First fertig gewesen sein. Das resultiert keineswegs mit Notwendigkeit. Auf den Gedanken, den Schild als Firstakroterion zu stiften oder zu benutzen, konnte man doch auch kommen, noch ehe der Bau weit gediehen, ja noch ehe er überhaupt begonnen war. Nur in naher Aussicht, in dieser allerdings mußte er stehen, als die Lakadämonier in der Lage waren, ihre Dankgabe für Tanagra zu stiften.

die Gleichzeitigkeit von Tempel und Bild von Pausanias betont (V, 10, 2 ἐπιθήθη δὲ ὁ ναὸς καὶ τὸ ἄγαλμα ἐπ' αὐτὸ ἀπὸ λαμπρόν, ἡνικα κ. τ. λ.), und ist also zeitlich getrennte Herstellung hier um so weniger denkbar, als das Bild schon der Kostbarkeit seines Materials wegen, also selbst vom finanziellen Standpunkt aus, den Kern der ganzen Gründung darstellte.

Die mit dem Bildwerken betraute Künstherrschaft bestand nun aus Pheidias, Pausanias, Kolotes, Alkamenes, Palonios, unter Freunden, nur Iktos, der Architekt, war ein Einheimischer. Unter den Freunden erscheint Pheidias nicht als gleichstehender, sondern als übergeordneter Meister. Ihm ist die Hauptaufgabe, die Schöpfung des kostbaren Bildes, übertragen; Pausanias, sein Bruder, und Kolotes, sein Schüler, sind ihm dabei behilflich, jener für den materiellen (Paus. V, 11, 5, 6; Strab. p. 354), dieser, zugleich der Verfertiger des neuen, chryselephantinen Kranzthebes (Paus. V, 20, 2), für den plastischen Teil der Arbeit (Plin. N. H. 34, 57; 35, 64); auch Alkamenes, der Künstler der Westgiebelgruppe, ist als Schüler des Pheidias verbürgt (Plin. N. H. 34, 72; 35, 16); und daß schließlich Palonios, der Künstler der Ostgiebelgruppe (Paus. V, 10, 8), eine wesentlich verschiedene Stellung zu dem Meister des Bildes eingenommen habe, ist unter solchen Umständen ohne bestimmtes Zeugnis nicht glaubhaft. Alle diese Künstler werden demnach erst im Gefolge des Pheidias nach Elis gekommen sein und ihre Arbeit gleichzeitig mit ihm begonnen haben¹⁾.

Den Höhepunkt der Thätigkeit des Pheidias bezeichnet Plinius (N. H. 34, 49) mit Olymp. 83. Darf man annehmen, daß seine größte, berühmteste Leistung vor dieses Datum falle? Das ist an sich unwahrscheinlich und steht überdies in Widerspruch mit der Überlieferung von der Liebe des Künstlers zu dem elischen Knaben Pantarkes (Paus. V, 11, 3; VI, 10, 6; Overbeck, Schriftquell. N. 740 bis 743), der noch Olymp. 86 ἐν πασιβίᾳ siegte. Diese Überlieferung als chronologisch wertlos hinstellen, ist bis jetzt nicht gelungen. Wir haben mit ihr zu rechnen, und sie gestattet Pheidias' Arbeit an dem Throne nur eine geringe Anzahl von Jahren über Olymp. 86 hinauszurücken²⁾. Die Thätigkeit des

Pheidias und seiner Genossen in Olympia würde sich demnach, wenn wirklich um 457 v. Chr. der Tempelbau schon im Gang war oder doch begonnen wurde, auf einen größeren Zeitraum erstreckt haben. Das will aber angesichts der großen, gewiß absichtlichen Arbeitsteilung und auch der Spuren von Eilefertigkeit, die wenigstens an den Rückseiten der Giebelfiguren zu bemerken sind, wenig einleuchten.

Daß die Arbeit Olymp. 81 oder noch früher schon im Gang gewesen sei, verbietet auch die Nachricht, daß Alkamenes die eine Giebelgruppe gearbeitet habe. Dieser mag in sehr jungen Jahren gestanden haben, als er nach Olympia kam. Allein da er noch zu Ende des Jahrhunderts das Wellgeschenk arbeitete, welches Thrasybul und Genossen wegen der Befreiung Athens von den sog. dreifüg Tyrannen (Olymp. 94, 2) in das Herakleion zu Theben stifteten (Paus. IX, 11, 6), und wir dieses Zeugnis doch wohl nicht minder zu respektieren haben, als jenes des Plinius (N. H. 34, 49), das ihn Olymp. 83 unter den Jüngern des Pheidias ansetzt, so ist Alkamenes' Mitarbeiterschaft vor Ol. 81 doch mehr als problematisch.

Andere Gesichtspunkte führen uns dagegen wieder dem durch den Lakelamonierschild ermittelten Datum näher. Die Nike der Messenier und Nauaktier sollte nach Angabe der Messenier selbst wegen der Kämpfe um Spakteria (Olymp. 88, 4 = 425 v. Chr.) gestiftet worden sein, Pausanias aber bezieht die Stiftung auf den Krieg der Messenier gegen die Akarnanen von Oniadai (Olymp. 81, 2 = 455 v. Chr.). Einen Grund gibt er nicht an (οὐκ ὁκείν); was ihn aber bestimmte, läßt sich erraten. Die Feinde waren in der Dedikationsinschrift nicht bezeichnet (ἀπὸ τῶν πολέμων, vgl. weiter unten).

dem Throne beschäftigt gewesen sein; um so weniger, als jene Behauptung, wenn sie nicht ausschließlich auf mündlicher Tradition, sondern, wie wahrscheinlich, mit auf einem Bilde des Pantarkes beruht, nicht von der Statue Olymp. 86, sondern offenbar von jenem μῦς ἀνὰ δούρατος VI, 4, 6 abstrahiert war, den Pheidias selbst verfertigt hatte. Löschkes Interpretation, Pausanias habe VI, 4, 5 und VI, 10, 6 zwei zusammengehörige Nachrichten getrennt, hebt die chronologische Schwierigkeit nicht, wenn man nicht gleich wieder eine eben so kühne Konjektur daraufstopfen will, und erkennt Pausanias' wirkliche Methode. Das Wahrscheinlichste bleibt, daß es zwei Statuen des Pantarkes gab, die beglaubigte vom Jahre 436 v. Chr., in welchem Pantarkes an der obersten Grenze des vorschriftsmäßigen Alters der αἰδώς gestanden sein wird, und der unbeglaubigte Anadumenos, an dessen Basen zwar der Name des Künstlers (Pheidias), aber weder der Name des Dargestellten noch der Anlaß der Errichtung angegeben war

¹⁾ Was den Tod des Pheidias und das chronologische Verhältnis von Zeusbild und Parthenos anlangt, stehen wir auf Löschkes Standpunkt. Vgl. Löschke, Pheidias' Tod in histor. Untersuchungen, Arnold Schäfer gewidmet, S. 34 ff.

²⁾ Dagegen finde ich in dem Zusatz V, 11, 3: ἀνέλετο δὲ καὶ ἐν πασιβίᾳ ὁ Παντάρκης πάλιν νίκην ὀλυμπίαν ἔκτιν πρὸς τοὺς ὑπερδούκοντας zu der Notiz, man behauptete (λέγουσι), der Anadumenos an dem Throne sei dem Pantarkes ähnlich, keinen Zwang anzunehmen, Pheidias müsse gerade Olymp. 86 an

Unter solchen Umständen schien ihm die Mitarbeiterschaft des Künstlers an dem Tempel ein zuverlässiger Anhalt zur Bestimmung der Stützung¹⁾, zuverlässiger als die Tradition der Messenier, wonach der Künstler noch nach 423 v. Chr. abnormale in Olympia beschäftigt sein mußte. Pausanias irrte, aber sein Irrtum ist instruktiv. Er lehrt, wie wenig der Schriftsteller auf Stilunterschiede gah, wenn sie nicht sozusagen handgreiflich waren, ferner wie er das Positive oder doch scheinbar Positive unbeglaubigten Mitteilungen vorzog, drittens, daß er die Tempelskulpturen weit näher dem Jahre 455 als 425 v. Chr. verfertigt glaubte.

Es ist schon oben gesagt, daß das erkannte Bathron der Mitythosstiftung bereits auf dem Bauschutte des Tempels lag²⁾. Zur Zeit der Aufstellung des Anathems muß also der Bau wenigstens seiner Vollendung nahe gewesen sein. Die Aufstellung muß verhältnismäßig spät erfolgt sein, da es sich um die Herstellung einer größeren Figurenzahl handelte; dennoch wird man sie in Anbetracht der Lebenszeit des Stifters kaum über Olymp. 82 heraddatieren dürfen.

Wir kommen nunmehr auf das einzige direkte Zeugnis über Zeit und Gelegenheit der Tempelgrundung. Pausanias berichtet (V, 10, 2) »Tempel und Bild wurden dem Zeus errichtet von der Bente, als die Eleier Plaa und die übrigen Perjöken, welche mit den Pisäern abgefallen waren, mit Waffengewalt niedergeworfen hatten³⁾. Welcher Krieg hier gemeint sei⁴⁾, hat Urlichs zuerst erkannt, indem er auf die bei Herod. IV, 148 erwähnte, zu Herodots Lebzeiten erfolgte Zerstörung mehrerer triphylischer Städte hinwies (Verhandlungen d. Philologenversammlung zu Halle 1867 S. 70 ff.). Der Krieg läßt sich noch genauer fixieren, als Urlichs gethan hat, wenn man der Stelle bei Strabon p. 355 ihr Recht

widerfahren läßt. Darnach erfolgte die endgültige Unterwerfung der gesamten südlichen Ländereien (ὅλην τὴν χερσονήσον ἀπὸ τῆς μέχρι Μεσσηνίας ἡλικίας ῥηθῆναι καὶ διαισθῆναι μέχρι νῦν, Πυρρῶν δὲ καὶ Τριφυλίων καὶ Κανκωνῶν καὶ ὄνομα λεγούσων) mit Hilfe der Lakedaemonier περὶ τὴν ἐσχάτην καταβολὴν τῶν Μεσσηνίων. Diese ἐσχάτην καταβολὴν kann nach Strabons eigener Interpretation (p. 362) nur auf den dritten messenischen Krieg bezogen werden (vgl. Busolt, Griech. Gesch. S. 165), und der entsprechende elliische Krieg muß — schon in Ansehung des durch ihn herbeigeführten Resultats — der nämlich sein, den Herodot als in seine Zeit fallend erwähnt⁵⁾. Erst nach dem Falle von Ithome (Olymp. 81 = 456 v. Chr.) fanden also die Kämpfe ihren Abschluß, deren Bente die Eleier »vielleicht schon aus politischen Rücksichten« (Curtius) zu Ehren des olympischen Zeus verwandelten, indem sie ihm ein neues kunstreiches Haus und ein Bild aus dem kostbarsten Material errichteten.

Der Beginn des Tempelbaues fällt demnach kaum früher als in die letzten Jahre der 81. Olympiade (454 bis 452 v. Chr.), für die Vollendung des Ganzen aber werden wir an Olymp. 83 festzuhalten haben⁶⁾.

Sollte der zwischen Pteleon und Hippodamion, Zausaltar, Oinomaosstatue und Bulenterron gelegene

¹⁾ Nur der Zusatz οὐρανὸς ἵσταναι bezieht sich auf den zweiten messenischen Krieg. Strabon scheint sagen zu wollen: ehedem hatten die Eleier den Lakedaemoniern gegen die verbündeten Messenier und Arkader geholfen; nun die Lakedaemonier mit den Messeniern endlich ganz fertig waren, halfen die Lakedaemonier den Eleiern gegen die Pisäen, Triphyljer und Kanakonen.

²⁾ Abgesehen von den falschen Prämissen, der Tempel sei einschließliche seiner Skulpturen bald nach Olymp. 80 vollendet gewesen und von Olymp. 80 ab erstreckte sich die Arbeit an dem Götterbild, können wir Löschke a. a. O. S. 44 nur bestimmen, wenn er sagt: »Und eine Spur wenigstens scheint sich davon noch erhalten zu haben, daß die antike Überlieferung Olymp. 83 als den Zeitpunkt von Phidias' und seiner Genossen Anwesenheit in Elis bezeichnete. Plinius tadelt bekanntlich XXXV, 8, 54 seine griechischen Gewährsmänner, weil sie erst unter Olymp. 90 berühmte Maler erwähnten cum et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeum. que Athenis ab eo pictum, praeterea in confreta et LXXX tertius fuisse fratrem eius Panaetium, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor.« Zuerst erwähnt wird das Heiligtum in der Literatur von Herodot II, 7 (um das Jahr 446: Urlichs).

¹⁾ Dies ist schon von Löschke, Dargest. Programm 1884 S. 13 geltend gemacht worden.

²⁾ Noch unter dem Schutte liegen das Bathron des Praxiteles (vgl. Situationsplan), nicht erst vor 481, am wahrscheinlichsten erst nach 461 v. Chr. errichtet (Arch. Zig. 1876 S. 48, Curtius), und Jones der Heldengrupp des Onatas (Onatas blüht Olymp. 78: vgl. Bruhn, Künstlergesch. I, 88 ff.).

³⁾ Ἐπιθήκη δὲ ὁ νόος καὶ τὸ ἀγάλμα τῆς Διὸς ἀποσπάρσαν, ἥντινα Πισάων οἱ ἥλικες καὶ ὄσον τῶν περὶ αὐτοὺς ἄλλοι συνανέστη Πισαίους πολλοὺς καὶ καταβάν, Vgl. V, 6, 4; VI, 22, 4. Über die Konstruktion s. Urlichs, Bemerkungen über den olympischen Tempel, Würzl. Winkelmannsprogramm 1877 S. 2 f.

⁴⁾ Über die verschiedenen Phasen des langwierigen Zwistes (πόλεμος) zwischen Elis und seinen Perjöken ist, wie ein Vergleich von VI, 22, 4 und V, 10, 2 ff. lehrt, Pausanias selbst nicht klar gewesen.

Ahlraum zuerst durch Libon mit einem Bauwerk besetzt worden sein? Das ist wenig wahrscheinlich, auch ist es kaum als Zufall zu erklären, daß bereits die ältesten Anathemata und Siegerstatuen östlich von dem Zeustempelareal disponiert worden sind. Ist aber an Stelle des libonischen Baues ein älterer vorauszusetzen, so wird dies eben ein älterer, aber kleinerer Zeustempel gewesen sein. Der Hypothese, das Heraion sei lange der einzige Tempel der Altis gewesen und habe als gemelusamnes Hieron des Zeus und der Hera gegolten, widerspricht einerseits die Legende, nicht Pisar, sondern Skillantier aus Triphylien hätten den Bau errichtet, anderseits die beengte Lage desselben, die man zu einer Zeit, da es in der Altis außer Bäumen und Giebisch nur Altäre und höchstens noch die beiden Grabsstätten des Pelops und der Hippodamela gab, doch wohl vermieden haben würde.

Das Material des dorischen Zeustempels ist der gleiche, in der Umgebung brechende Kalktuff (*tripos*) aus dem alle älteren Gründungen Olympias errichtet sind. Ein dreistufiges Krepidoma, basiert auf einem aus sieben Schichten von Kalkblöcken und zuoberst einem Sockel bestehenden Tiefbau, erhebt das Gebäude über den Erdhoden, der durch Aufschüttung zu einer niedrigen Terrasse erhöht ist. Den Zugang zu der Plattform des Krepidoma, dem Stylobat, vermittelte an der Ostfronte eine allerdings erst aus der späteren Zeit des Altertums stammende Rampe, die nach Norden und Süden vier schmale Stufen hat, nach Osten sich allmählich abflacht. Die Breite des Baues, der zunächst in Haus und äußere Säulenhalle zerfällt, beträgt von Stylobatkaute zu Stylobatkaute 27,86 m (= 86 1/4 olymp. Fuß), die Länge 64,12 m (= 200 Fuß); die Höhe vom Terrain bis zur Geisonoberkante ist mit 16, 17 m, bis zum First mit 20, 25 m berechnet worden¹⁾.

Die äußere Halle bildeten 6 zu 13 Säulen. Das Haus, innerhalb der Halle auf eigenem niedrigen Sockel stehend, ist wie gewöhnlich in Pronaos mit zwei Säulen in antis, entsprechenden Opisthodom und in den eigentlichen Naos zerlegt, und diesen wieder teilen zwei Reihen von je sieben Säulen in antis der Länge nach in zwei seitliche Korridore und in ein etwas tiefer liegendes Hauptschiff. Die Tiefe der äußeren Halle mißt an den Langseiten 5,91 m, an den Fronten 8,81 m (= 27 1/4 Fuß).

¹⁾ Wenn Pausanias die Breite auf 95, die Länge auf 230 Fuß angibt, so scheint nicht bloß abgerundet, sondern auch das ganze Krepidoma mit eingerechnet zu sein, für die Länge außerdem der Vor sprung der Rampe. Auch das Höhenmaß, das Pausanias verzeichnet, 68 Fuß, ist übertrieben; wahrscheinlich war hier die auf dem Firste stehende Nika mit eingeschlossen.

Das Haus aber hat eine Breite von 16,93 m (= 50 Fuß) und eine Länge von 49,50 (49,48) m, wovon je 7,22 m (= 22 1/4 Fuß) auf Pronaos und Opisthodom entfallen, dagegen 32,06 m (= 100 Fuß) auf den Naos (die Säulenhallen mitgemessen). Der Tempel des olympischen Zeus war also ein Hekatompedos.

Die Säulen nahmen von außen nach innen wie an Höhe so in ihren Durchmessern stetig ab, letzterer beträgt in der äußeren Halle 2,21 bis 2,25 m (= ca. 7 Fuß), in Pronaos und Opisthodom 1,88 m (= 5 7/8 Fuß), in dem Naos schließlich 1,53 m (= 4 3/4 Fuß).

Den Fußboden der äußeren Halle bildete ein Thüster aus Kiesel, das mit einem Estrich überstrichen war. Rottungen in den Interkolumnien der Südseite weisen auf zahlreiche dort aufgestellte Anathemata.

Der Zugang zu dem Opisthodom lag frei, jener zu dem Pronaos dagegen war durch ein Gitterwerk mit Türen gespart. Dem Fußboden zieren hier die Reste eines Mosaiks aus farbigen Alpheiskieseln, das schon durch die französische Expedition aufgedeckt und bekannt geworden ist: in unregelmäßig umrissenen Feldern je eine von Palmzweigen eingefasste Tritonfigur. Dieses Mosaik geht aber nicht auf die Bauzeit des Tempels zurück; seine Einteilung richtet sich nicht nach dem gesamten Pronaosraum, sondern nimmt bereits auf vorhandene Weihgeschenke Rücksicht. Reste eines Belags aus buntem Marmor tafeln über dem Mosaik stammen aus spätrömischer Zeit. Die Breite der Cellaöffnung beträgt 4,80 m, die beiden Flügeltüren schlugen wahrscheinlich nach außen auf.

Das Mittelschiff des Naos zerfällt der Tiefe nach in drei Abteilungen. In der westlichsten erhob sich das etwa 6,50 m breite und 9,50 m lange Tempelbild: Imthron aus schwarzem Kalkstein, von der Opisthodomwand stand es so weit abgerückt, daß ein Durchgang von der Breite der Seitenschiffe blieb. Die mittlere Abteilung, nahezu ein Quadrat von etwa 6,50 m Seite, erstreckt sich von der Fronte des Imthron bis zu dem dritten Säulenpaare (von Osten her gezählt); ihr Boden ist etwas vertieft, war mit schwarzen Kalksteinplatten belegt und rings von einem erhöhten Rand aus weißem Marmor eingefasst. Der Fußboden vor dem Bilde ist nicht aus Marmor, sondern aus schwarzem Stein hergestellt. Rings um den schwarzen Stein läuft eine Einfassung aus perlischem Marmor, die das von dem Bilde abderantelnde Öl zusammenhalten sollte (Paus. V, 11, 10). Aber nicht bloß das Öl hatte die Einfassung zusammenzuhalten, sondern wohl auch das Regenwasser, das gelegentlich hier einfiel. In dem quadratischen Raum ist nämlich mit hoher Wahrscheinlichkeit das Hypaethron des Tempels erkannt. Die Ostabteilung schließlich hatte einen Fußboden von dunklem Marmor.

Impluvium und Bildstätte lagen von Schranken umschlossen. Die bei dem zweiten Säulenpaare angebrachte Ostschranke lief nicht nur durch das Mittelchiff, sondern auch durch die Seitenschiffe, wo darin angeordnete Thüren den Durchgang vermittelten. Die Schranke war aus stucküberzogenem Poros; ebenso die Süd- und Nordschranken in dem dritten, vierten und fünften Interkolumnium. In den nächsten Interkolumnien aber (je sechs und sieben) und gegen den Opisthodom hin bildeten Metallgitter das Hindernis. Auf der Innenseite der genannten Porosschranken müssen jene von Pausanias (V, 11, 5) aufgezählten Gemälde des Panainos angebracht gewesen sein (vgl. Mittell. d. Athen. Inst. 1892 S. 274 A. S. Murray).

Die Seitenschiffe hatten wieder einen Fußboden von einfachem Estrich. In ihnen führten zwischen der Pronaoswand und dem ersten Säulenpaare Wendeltreppen empor.

Für den Aufbau sind wir bei dem Zustande der Ruine fast ganz auf die Rekonstruktion angewiesen. Die äußeren Säulen hatten bei einer durchschnittlichen Axweite von 5,21 m (= 16 1/4 Fufs) eine Höhe von 10,48 m (= 32 1/2 Fufs). Sie verzüngten sich bedeutend und waren mit 20 Kanälen versehen. Drei Halseinschnitte markierten das Schaftende, vier Ringe den Anfang des in strenger Linie ausladenden breiten und hohen Echinos. Auch die Einzelformen des 1,30 m hohen Gebälks waren kräftig und wirksam gehalten. Sie entbehren des scharfen Zuschnitts und der fein bemessenen Proportionalität, wodurch die attischen Werke der Blütezeit ausgezeichnet sind, drängen sich aber auch nicht plump und störend hervor. Die Metopienplatten des Triglyphen waren ohne plastischen Schmuck. Nach der Zerstörung von Korinth stiftete Minninus 21 vergoldete Schilde, sie wurden in den zehn Metopen der Ostseite und den elf anstossenden der Südseite befestigt. Die Sima war nicht aus Poros wie der übrige Bau, sondern aus Marmor. Ihr Profil ist schwunglos. An den Laugenzeiten trug sie Löwenköpfe als Wasserspieler, die durch die grosse Verschiedenheit ihrer Arbeit auffallen (vgl. Ausgr. Bd. I Taf. XIX). Diese Differenzen sind schwerlich auf verschiedene, bei dem ersten Bau beschäftigte Hände zurückzuführen, sondern auf mannigfache spätere Restaurationen. Auch die Dachziegel waren aus Marmor. Gekuppelung 10 olymp. Fufs; Tympanongröße 80 Fufs zu 10 Fufs.

Als Akroterien des Ostgiebels nennt Pausanias jene öfter erwähnte vergoldete Nike und an den beiden Enden vergoldete Kessel oder Dreifüsse.

Die Komposition des östlichen Tympanon stellte die in Vorbereitung begriffene Wettfahrt des Pelops und Oinomaos dar, jene des Westgiebels den Kampf der Lapithen und Kentauren.

Von der Decke des Gebäudes ist nichts gefunden worden; sie muß gleich dem Dachstuhl ganz aus Holz gewesen sein.

Die Cellawand, unten wie gewöhnlich aus hochgestellten Platten formiert, hatte an den Fronten ein Triglyphen. Die Metopen, je sechs auf jeder Seite, waren mit Hochreliefs geschmückt, welche die Thaten des Herakles schilderten (Paus. V, 10, 9).

Die Seitenschiffe des Naos waren zweistöckig. Zu den Emporen gelangte man über die schon angeführten Wendeltreppen. Weitere Treppen führten von dort auf das Dach (Paus. V, 10, 10. *κατὰ κλίμακα καὶ ἐν τῷ τοῦ ναοῦ κλίμακα, καὶ πρὸς τὰ ἔνδον ὀπίσθου καὶ πρόσθου δι' αὐτῶν ἐπὶ τὸ ἄγαλμα ἔστι. πεπολῆται δὲ καὶ ἄναδος ἐπὶ τὸν δρομὸν οὐκ οὐκ*).

Das Tempelbild stand für gewöhnlich durch einen Vorhang verdeckt. Pausanias bemerkt, daß er nicht an die Decke hinaufgezogen, sondern auf den Boden hinabgelassen zu werden pflegte. Das Prachtstück toller Weber- und Färberkunst des Orients, das er sah, war eine Stiftung des syrischen Königs Antiochos IV. Epiphanes (V, 12, 4).

Alle sichtbaren Bauteile aus Muschelkalk waren mit einem feinen, pollerten Stuck überzogen. An den meisten war er weiß gehalten, an anderen verschieden gefärbt oder auch mit farbigen Ornamenten geschmückt. Sicher erkannt wurde nur noch rotes Korinthis an der Unterseite des Gekuppeltes, blaues an den Mutuli (*metae*), und wieder rotes an den Tropfen. Die Marmorsima trug ein braunrotes Anthemion- und Mäanderornament auf blauem Grunde.

Wellgeschenke im inneren und in dem Pronaos s. Paus. V, 12, 5 ff.

Heratempel (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. I. II. XXXIII XXXIV S. 9. 20 ff., Bd. V Taf. XXXIV S. 35 f. = Furtw., Taf. XXXVIII, 2, darnach Abb. 1275).

Die Gründung des Heratempels wurde von der Sage in die graue Vorzeit verwiesen. Skyllantier wollten es gebaut haben etwa acht Jahre nachdem Oxylos die Herrschaft in Elis erlangt hatte (Paus. V, 16, 1). Diese Sage haben die Ausgrabungen wenigstens insofern bestätigt, als der Tempel seiner Genossin nach in der That das früheste der zu Olympia aufgedeckten Bauwerke ist und Merkmale noch weit höheren Alters an sich trägt, als selbst die ältesten minoischen Tempel.

Der dorische Bau ist in seinen unteren Teilen noch wohl erhalten; eine größere Anzahl von Säulen erreicht noch eine Höhe von 2,50 bis 3 m.

Das Krepis (über den Strebepfeiler vgl. Ausgr. III S. 27) ist nur zwölftufig. Die Halle bilden 6 zu 16 Säulen auf 18,75 m breitem und 50,01 m langem Stylobat. Man beachte die Gestrecktheit des Bauwerkes, ein Zeichen seines hohen Alters. Eigene Treppenaufgänge waren (wenigstens in späterer Zeit) nicht vor den Fronten, sondern vor den beiden

aufsersten Interkolumnien der Stäbseite angelbracht, wohl deshalb, weil vor dieser Seite auch der Altar stand.

Die gefundenen Pteronssäulen zeigen in ihren Verhältnissen wie in ihrer Bildung auffallende Differenzen. Die unteren Durchmesser schwanken zwischen 1 und 1,29 m; eine Säule hat 16, die übrigen 20 Kanneluren; einige Schäfte waren stark verjüngt, andre wenig; die Formation der Kapitelle ist mannigfach verschieden. Für diese Erscheinung gibt es kaum eine andre Erklärung als die, sämtliche Säulen seien ursprünglich aus Holz gewesen und im Laufe der Zeit, je nachdem sie hinfällig geworden waren, durch Steinsäulen ersetzt worden. Eine Säule aus Holz (Eiche) war noch in Pausanias' Zeit erhalten; sie stand in dem Oplithodom (Paus. V, 16, 1). Das Gelaß und die Decke sind überhaupt nie in Stein ausgeführt worden. Daher der außerordentlich weite Abstand der Säulen, im Mittel 3,27 m bei 5,20—5,22 m Höhe.

Pronaos und Opisthodom des auf eigener Stufe erhöhten Hauses standen durch je zwei Säulen in antis mit der Halle in Verbindung. Der Opisthodom hatte ein Gitterwerk. Die Anten waren durch Verkleidung an den Vorder- und Umenseiten der Mauerköpfe hergestellt, schwerlich in Steinplatten, sondern wohl in Holz. Verkleidung hatten auch die Mewände und die Schwelle (hier Metall) der 2,90 m breiten Naosöffnung. Die Thürflügel schlugen nach innen auf. Die Cellamauern bestanden nicht in ihrer ganzen Höhe aus Steinschichten. Über dem Erhaltenen — einer Plattenschicht nach außen, drei Quaderschichten nach innen — folgte anderes Material, ohne Zweifel Backstein.

Das Tempellinnere, 8,34 m breit und 27,84 m lang, zerfiel durch zwei Reihen von je acht Säulen (Durchmesser ca. 0,88 m) in drei Schiffe. Die Säulen sind zwar verschwunden, doch waren ihre Standspuren auf den Stylobaten noch erkennbar. Anten an den Schmalwänden fehlten; auch das ist abnorm, daß die Säulen in der gleichen Queraxe mit den Pteronssäulen standen. Untersuchungen haben dargethan¹⁾, daß die Naoseinteilung ursprünglich eine andre war und der Säuleneinbau erst spät erfolgte²⁾. Nicht Korridore schlossen zu Anfang das Hauptschiff ein, sondern durch je vier Zungenmauern gebildete und gewölbte Seitenräume. Das alte Heraion hatte also eine analoge Disposition seines Innern wie der bekannte Tempel des Apollon zu Phigalia.

Wie bei dem Zeustempel, so waren auch hier sämtliche Bauteile aus Poros mit feinem Stuck überputzt. Der Fußboden bestand in Platten mit einem Estrich darüber. Das Dach war aus Thon. Breite,

flachgekrümmte Regenröhrer wechselten mit halbkreisförmigen Deckziegeln, welche an der Traufe mit Schelben abschlossen, oben aber in die Wandungen der Firstdeckziegel eingriffen. Diese, von gleicher Gestalt mit den anderen Deckziegeln, nur bedeutend größer, saßen den First entlang und waren an beiden Fronten gleichfalls mit Schelben abgeschlossen, aber Schelben von etwa 2,12 m Durchmesser und reicher Dekoration. Abb. 1375 vergegenwärtigt ein solches Mittelakroterion, das aus vielen Fragmenten wieder zusammengesetzt werden konnte; nur der untere Abschluß beruht auf bloßer Vermutung. Schelben und Deckziegel sind durch Versteifungsrippen mit einander verbunden. Die Dekoration ist eine plastische und malerische zugleich. Die Zentralfläche umkreisen zunächst drei Rundstäbe, weiterhin spalenförmig gestellte gleichfalls plastische Schilfblätter, während die Fläche dazwischen mit auswärts gerichteten Zickzackfeldern und einem Wellenornament bemalt ist; anßerhalb des Schilfblattkranzes kreisen abermals drei Ringe, worauf drei Kymalia (a) Blattkranz, b) Schuppenmuster, c) Blattkranz) und ein Zackenkranz die freie Endigung rhythmisch vorbereiten und herbeiführen. Die malerische Dekorationsweise entspricht jener der ältesten Vasen. Den Grund bildet fast durchgängig ein schwarzbrauner Firnis; mit ihm wechseln als Deckfarben aufgesetzt Violettrot und Weiß, während die Zeichnung eingelötet ist. Das Wellenornament dagegen und die Blätter des Kymalion innerhalb des Schuppenmusters stehen rot und schwarzbraun auf gelblebem Grund. (In der Abbildung ist Schwarzbraun durch den tiefsten, Rot durch den mittleren, Weiß bzw. Hellgelb durch den hellsten Ton bezeichnet.)

Zahlreiche Ausschnitte für Tafeln in den Säulen des Ost- und Südfüßes der Halle, viele Basen und Bettungen namentlich in der Osthalle und dem Pronaos zeugen noch von dem hohen religiösen Ansehen des Ortes³⁾. Von den beiden Bogen in der Nordhalle des Naos trug die erste eine römische Frauengestalt (Ausgrabungen Bd. II Taf. XXX), die zweite, in dem Interkolumnium der zweiten und dritten Säule von Osten, den Hermes des Praxiteles, der vor derselben vorn über gestürzt, in Schutt und Ziegelbrocken gebettet am 8. Mai 1877 aufgefunden worden ist⁴⁾. Das Bathron des Tempelbildes, etwas

¹⁾ Vor dem dritten östlichen Interkolumnium der Südhalle fand sich ein aus Backsteinen aufgemauertes, marmorgeplasterter Naos an das Krepidoma angebaud, in dem Bassen erhob sich eine marmorne Springbrunnenschale von 2,18 m Durchmesser.

²⁾ Der rechte Fuß des Hermes, Kopf und Oberkörper des Dionysos wurden erst später an anderen Stellen entdeckt.

³⁾ Vgl. Arch. Ztg. 1890 S. 47 (Dörpfeld).

⁴⁾ Purgold a. a. O. S. 10 ff. vermutet, nach dem Kriege von Olympia. 104.

über 4 m breit, über 1,50 m tief und aus Mergelkalk, nahm zwischen den beiden westlichsten Säulen die ganze Breite des Mittelchiffes ein. Bildwerke und Anathemata führt Pausanias V, 17 ff. auf. In dem Naos unterscheidet er zunächst eine Gruppe (*ἐστὶ ἀνάθημα*) um das Sitzbild der Hera, dann eine Reihe von chryselephantinen Werken älteren Datums, dritten jüngere Anathemata, darunter in erster Linie einen Hermes aus Marmor, der den kleinen Dionysos trägt, ein Werk des Praxiteles (V, 17, 3: *χρᾶντι δὲ Ἰστέραν καὶ ἄλλα ἀνέθεσαν ἐς τὸ Ἱερῶν, Ἐπιφύλιμον, Διόνυσον δὲ πέποιε στήνουν, τέχνη δὲ ἐστὶ Πραξιτέλου*)¹. Nach einer größeren Lücke² folgt die ausführliche Beschreibung des Kypseloskulptens. Dieser stand nach Dion Chrysostomos Or. XI, 325 R. in dem Opisthodrom. Noch andre Anathemata daselbst: Elfenbeinklüne, angeblich ein Spielzeug der Hippodamien; der Diskos des Iphitos, der chryselephantine bildgeschmückte Kranz des der Kolos (vgl. Himm, *Kunstgesch.* I, 242 f.; Overbeck, *Gesch. d. gr. Plast.* I, 273). Gefässe aus Edelmetall an dem alten Herakles: Polemons Iugum, ed. Preller p. 60; Athen. XI, 480 a.

Tempel der Göttermutter (vgl. Ansg. Jd. III Taf. XXXVIII; Bd. IV Taf. XXXII S. 32 ff. = Fuchs, Taf. XXXVI).

In einer Landschaft, welche dem Altar des Kronos anzuzeigen zum Akroterion (Pind. Ol. IX, 7) hatte, in welcher die gleiche Sage von der Geburt und heilvollen Erziehung des jungen Zeus ging wie in Kreta (vgl. oben S. 1057), kann der Kult der Rhia nicht befremden. Durch Funde in den Thischichten (vgl. Fortwängler, *Römische Funde* 2, 10) hat er sich sogar als seit ältester Zeit in der Altis eingebürgert erwiesen, als Alter denn das aufgedeckte Bauwerk. Daß die dorische Tempelform zu Füssen der Schatzhäuser in der Thia das Metreon darstellt, lehrt der Umstand, daß ein weiterer Tempel der Altis nicht zum Vorschein gekommen ist, außerdem Paus. V, 21, 2.

Das Heiligtum war sehr kleinen Maßstabs, 10,62 m breit, 20,87 m lang³. Nichtsdestoweniger hatte es ein Pteron von sechs zu elf Säulen, Pronaos und Ophisthodom mit je zwei Säulen in antis, und selbst der Naos scheint nicht ohne architektonische Gliederung (Halbsäulen oder Pfeiler) gewesen zu sein (vgl. Bötticher, *Olympia* S. 334 f.). Erhalten ist von

¹ Vgl. Curtius, *Altäre von Olympia* S. 12 ff. Über das vergoldete nackte Knablein des Boedon *πρὸ τῆς Ἀποδείρας* u. Pargold a. a. O. S. 7 ff.

² In dieser Lücke war wohl auch der schon V, 2, 3 genannte Kypselidenzeus wieder angeführt, vgl. Suhl u. Phil. u. Kugelhuber *ἀνθήματα*.

³ Es sei erinnert, daß Paus. V, 20, 2 zwischen *μετέωρον* und *ἡτὸν* *ὄνδ* ausgefallen sein muß.

dem Bauwerk an Ort und Stelle nur der Stereobat und ein kleines (westliches) Stück der Nordseite des dreiseitigen Krepidoma nebst zwei Säulentrümmern. Viele Bestandteile sind jedoch aus der byzantinischen Ostmauer wiedergewonnen worden, bei deren Errichtung der Bau behufs Materialgewinnung vollständig abgebrochen worden ist.

Die Säulen (im Pteron betrug der untere Durchmesser 0,85 m, die Axenweite 2,01 m oder an den Ecken 1,82 m, die Höhe etwa 4,50—4,75 m) hatten 26 Kanäle und trugen ein Kapitell mit sehr niedrigem und charakteristisch gebildetem Echinus. Sein Profil ist fast geradlinig; Ringe fehlen; statt ihrer ist eine kurze Hohlkehle angebracht; der Schnitt endigt mit einem wohl markierten Ablauf; lauter Kennzeichen der späteren Zeit, die sich bereits in allen geometrisch zugeschnittenen Formen gefühlt, zugleich des alten Zwangs und Einerlei überdrüssig nach Neuerungen strebt. Frühestens gegen die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. kann man sich solche Kapitelle entstanden denken. Auch Einzelheiten des Gebälks geben das verhältnismäßig junge Alter des Tempels zu erkennen, wie die geringe Höhe der Regula und der Murnli (*εικὸς*) samt ihren Tropfen, die Einschließung eines Kyma zwischen Geison und Triglyphen.

Die Decke bestand auch hier wieder aus Holz. Die Fronten des Hauses hatten ein Triglyphon, dessen Metopon mit eingefügten dünnen Platten aus Elfenbein oder Marmor verkleidet waren.

An verschiedenen Baugliedern hat sich die elustige Bemalung zum Teil sehr wohl erhalten. Das dorische Kymation, welches das Geison oben bestimmte, war mit abwechselnd blauen und roten Blättern dekoriert; an der Unterseite des Geison hoben sich die Tropfenplatten blau aus rotem Grunde; blau waren auch die Triglyphen, rot dagegen wieder der Abakus zwischen Triglyphen und Architrav. An den Säulen scheint der Stenos durchaus weiß gewesen zu sein.

Pausanias sagt, das Gebäude habe zu seiner Zeit zwar den alten Namen noch getragen, ein Bild der Göttermutter sei aber nicht mehr darin, sondern die Statuen römischer Fürsten. In der That sind solche Statuen in und bei der Ruine gefunden worden, und hat das Bauwerk in römischer Zeit eine Art von Restauration erfahren, indem man es mit einer dicken Patraschicht auffrischte, und in seiner künstlerischen Wirkung vernichtete. Diese Umwandlung in ein Pantheon für die römischen Herrschergeschlecht entweder schon zu Augustus' Zeit (Arch. Ztg. 1878 S. 39) oder doch kurz darauf. Gefunden wurden in der Ruine eine weibliche Gwandfigur, die Statue des Claudius als Zeus von den athenischen Künstlern Philatheus und Hegias, ein Titus in Imperatorentracht, und vor der Südseite der Oberseite eines Kolossea, in dem wohl gleichfalls ein Kaiser

unter dem Bilde des Zeus dargestellt war¹⁾. Vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XVII XIX S. 43; Bd. IV, 11 Ann.

Philippeion (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. III XXXV S. 29; Fundb. Taf. XXXVII S. 34 f., danach Abb. 252 S. 290).

Seiner Bestimmung nach rechnet man das Philippeion zu den sog. Thesauren²⁾. Es enthielt nämlich die Statuen Philipps von Makedonien, seines Vaters Amyntas und Sohnes Alexandros, ferner der Eurydike, der Gemahlin des Amyntas, und der Olympias, der Mutter Alexanders, Werke aus Gold und Elfenbein von der Hand des Leokhares³⁾. Pausanias berichtet, der Bau sei von Philipp selber nach der Schlacht bei Chaironneia aufgeführt worden. Das ist sehr wenig wahrscheinlich. Nach der Schlacht bei Chaironneia war dem Philipp nur noch kurze Lebenszeit beschieden, und schwerlich auch würde Olympias, Philipps verstoßene Gemahlin, in der Gruppe Aufnahme gefunden haben, wenn das Denkmal wirklich noch unter ihm errichtet worden wäre. Da nun eine so kostbare Stiftung auch kaum von den Elaiern bestritten worden sein wird, so darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, daß es Alexander war, der Bau und Bildwerke entweder selbst oder durch die Elaiier herstellen ließ. Nicht nach seinem Erbanen wäre demnach das Philippeion benannt gewesen, sondern nach dem Mann, dem es vorzugsweise als Ehrendenkmal bestimmt war. Weniger ein Schatzhaus zu errichten, scheint uns die Absicht des Erbauers gewesen zu sein als ein Heron, und nicht ohne Grund hat man nicht die gemeinsame Schatzhausentasse, sondern den Boden der engeren Altis und insbesondere die Umgebung des Pehylon zum Bauplatz genommen. Sicherlich hat Philipp auch den Mittelpunkt der Statuengruppe gebildet. Zu seiner Rechten wird Amyntas, zu seiner Linken Alexander angeordnet gewesen sein, während die Frauen beiderseits das Ende behaupteten, Eurydike neben Amyntas, Olympias neben Alexander, weshalb sie auch ohne besondere Störung entfernt werden konnten (vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 69, Tren). Noch später entstand etwa in gleicher Linie mit dem Philippeion, aber östlich von dem Pelopion ein drittes Heron, jense der Caesaren in dem Metroon.

Au Ort und Stelle fanden sich von dem Bauwerk nur mehr die Fundamente, zwei konzentrische Blöge

aus Porosquadern, von denen der innere einschichtig, der äußere dreischichtig ist. Eine größere Anzahl von Baugliedern kam aber zerstreut oder anderweitig verbannt zum Vorschein. Danach stellt sich das Philippeion als ionischer Zentralperipteros von 18 Säulen dar, dessen Durchmesser (in der dritten Stufe von oben gemessen) 15,25 m betrug. Den sichtbaren Unterbau bildeten drei Stufen aus Marmor, die an ihrer Austritte wie an ihrer Stirnfläche innerhalb eines Saumpes mit einem schwach erhabenen Spiegel versehen und unterteilt sind. Das Material der Halle war Poros. Die Basis der Säulen hat ein im Sinne des attischen vereinfachtes ionisches Schema. Der Echinus und die Zwickeldämmen unter dem einringigen Volutenglied des Kapitells sind glatt gehalten. Der zweiteilige Architrav ist samt dem niedrigen, oben von einem schmalen Bande besetzten Fries aus einem Block gearbeitet. Das Gebälk gliedert sich in Zahnschnitt und Hängeplatte. Die Sima war wieder aus Marmor, mit Löwenmasken besetzt und palmettenförmigen Stützriegeln bekrönt.

Das Dach bestand aus Thonziegeln und gipfelte in einem eichenen Knauf von Gestalt eines Mohrenkopfes (Paus. V, 20, 3 ἐν κορυφῇ ἐξ ἐστὶ τοῦ Φαίητος μῆκυν χαλκὸν οὐδέποτε τοῖς δοκοῖς). Ein zweigeteiltes Dach (Pultdach für das Pronaos, Zeltdach für das Haus) ist um so weniger anzunehmen, als bei der Kleinheit des Bauwerkes die Thüröffnung dem Inneren genügendes Licht zuführen konnte.

Die Decke des Eingangs war durch Stütztafeln bewerkstelligt, die in thronenförmigen Kassetten ausgelegt sind. Je zwei Tafeln stützten in der Mitte freischwebend zusammen.

Die Innenwand des Hauses war durch zwölf korinthische Halbsäulen belebt. Das Schema ihrer Kapitelle weicht von dem gewöhnlichen korinthischen darin ab, daß statt der Mittelranken zwei weitere Blattreihen, diese aber weniger kräftig profiliert, den Kelch umkleiden. Da die Halbsäulen unmittelbar aus den Wandquadern herausgearbeitet sind, so kann das Haus nicht ganz (Paus. V, 20, 10 πεποίηται δὲ ὅλης πλὴν ὅν, κίονες δὲ περὶ αὐτὸ ἐστίσαν), sondern nur zum Teil aus Backsteinen gefügt gewesen sein.

Die üblichen Zierformen der ionischen Version waren in Anbetracht des kleinen Maßstabs des Bauwerkes fast sämtlich der Material überlassen; ebenso das ornamentale Detail der Kassetten. Um so mehr ist zu bedauern, daß alles Korinthische verloren gegangen ist.

Die fein profilierte und skulptierte Marmorhalle, welche die Statuen des Leokhares trug, hatte die Gestalt etwa eines Dreieckshäuses und war konzentrisch zu der Cellawand aufgestellt. Aus den Lacerationen für die Plinthen ergibt sich, daß die Figuren stehend und nicht überlebensgroß dargestellt waren (vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 69, Tren).

¹⁾ Diesen Kolos hat man sich außerhalb aufgestellt zu denken, da er bei seiner Höhe in dem Gebäude schwerlich Platz hatte.

²⁾ So schon Burman, Geogr. v. Griechenland II, 293 Ann. 3. Vgl. Fr. Richter, De thesauris Olympiae ἑφεστία p. 27.

³⁾ Die Statuen der Eurydike und Olympias befanden sich zu Pausanias Zeit in dem Metroon.

Denkmäler d. klass. Altertums.

Die sog. Schatzhäuser (vgl. Fr. Richter, *Die Oemuria Olympiae ostendit*, Berlin 1886).

Olympoi genannte Gebäude dienten als heiligen Stätten zur Lagerung von Weihgeschenken, die teils wegen ihrer formalen Beschaffenheit, teils wegen des Wertes oder der Verfügbarkeit ihres Materials nicht wohl im Freien untergebracht werden konnten. Vom Anfang an enthielt jeder Thesaurus nur von seinen Gründern herrührende Anathemata; die Priesterschaft schied aber bald abgewiesen zu sein, auch fremden Eingewanderten Unterkunft darin zu geben.

Auf der Terrasse am Südfuß des Kronion sind im ganzen die Spuren von 13 Thesauris nachgewiesen worden. Dagegen nennt Pausanias nur sechs. Diese Differenz ist dahin zu erklären, daß, als Pausanias die Sikyona schied (174 n. Chr.), drei Thesauris bereits zerstört waren, der westlichste durch den Erdbeben des Herodes Atticus, II und III des Simitianus platt gemacht durch die dem Erdbeben gleichzeitige, wenn nicht vorhergegangene Anlage einer Straße an dem Kronion.

Die in seiner Zeit noch vorhandenen zehn Thesauris führt Pausanias ihrer Reihenfolge nach an und zwar in der Richtung von Westen nach Osten. Letzteren wird nicht ausdrücklich gesagt, geht aber mit Bestimmtheit aus der Einleitung (VI, 19, 1) *ἀπὸ τοῦ ἰσθμοῦ ἀπὸ τοῦ ἰσθμοῦ ἀπὸ τοῦ ἰσθμοῦ* und dem Schluß hervor (VI, 19, 15) *καὶ τὸν ἰσθμὸν ἀπὸ τοῦ ἰσθμοῦ ἀπὸ τοῦ ἰσθμοῦ ἀπὸ τοῦ ἰσθμοῦ ἀπὸ τοῦ ἰσθμοῦ* und ist ferner bestätigt durch die aufgefundenen Ruinschriften der Thesauris von Sikyon (I)¹⁾ und Megara (XI)²⁾.

Alle olympischen Schatzhäuser hatten die Gestalt eines kleinen Olymptempels mit Vorhalle, Pölikon (fragm. 22; Athen. XI, 479 f.) bezeichnet, sie daher schlechthin als *ναοὶ*. Orientiert waren sie nicht gleich den Tempeln nach Osten, sondern nach Süden, gegen die Akte zu. Die Vorhalle öffnete sich mit zwei Säulen in einen, ausgenommen das Schatzhaus der Geboer (XII), welches durch einen Prostylon ausgezeichnet war. Der Baustil scheint durchweg der dorische gewesen zu sein.

Nur von den Thesauris der Sikyonier (I), Megarer (XI) und Geboer (XII) ist im Laufe der Ausgrabungen eine genügende Anzahl von Bauelementen entdeckt worden, um ein ungefähres Bild des Aufbaues zu geben. Von den übrigen sind wesentlich nur die Fundamente erhalten.

Von Schatzhaus der Sikyonier (I) betrachtet Pausanias als eine Stiftung des Tyrannen Myron, gemacht nach einem Olymp. 23 verunglückten Wagenwett. Er ist, das aufgedruckte Bauwerk gehört nicht nur seinen Bauformen, sondern auch dem plastographischen Cha-

rakter seiner Inschriften (Daktylschrift und Versatzmarken) auch nicht entfernt in die Zeit des Myron, sondern kaum noch in die erste Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Veranlaßt ist der Irrtum, wie es scheint, durch zwei Stellen, die Pausanias in dem Schatzhaus sah. Sie waren aus Erz, der eine im dorischen, der andre im ionischen Stil gearbeitet, hochsitzen auf dem kleineren bemalten auf das Gewicht des Erzes, 500 Talente, und die Stifter, Myron und das Volk der Sikyonier³⁾. Aus dieser Widmungsschrift hat Pausanias auf die Entstehungszeit auch des Gebäudes geschlossen, ohne zu bedenken, daß das Anathem des Myron, das wahrscheinlich nur in dem einen Thesaurus und zwar dem dorischen bestand, erst nachträglich in den später entstandenen Thesaurus versetzt sein konnte.

Was waren aber die genannten Widmungen? Nicht wirkliche Gemäcker — die inneren Wände des Thesaurus zeigten in der That nur eine feine Putzlage, nicht die geringste Spur einer Erzbeschichtung —, sondern größere Erzgeräte in Gestalt von Gemächern oder Gebäuden, möglicherweise bestimmt zur Aufnahme von Kostbarkeiten (Arch. Ztg. 1884 S. 671 oder symbolische Beschänkungen von Hute und Hof an die Gottheit⁴⁾).

Außer den beiden Thalamoi befanden sich in dem Thesaurus drei Diaken, bei dem Pentathlon benannt; ein Schild von Erz mit Malereien auf der Innenseite, Helm und Helmschienen, geweiht von den Myonern; das Schwert des Pelops mit goldenem Griff; ein Füllhorn aus Elfenbein, gestiftet von Miltades, dem Sohne des Kimon; eine Statue des Apollon aus Buchsbamholz mit vergoldetem Gesicht, geweiht von den epikypriischen Lokrern und verfertigt von dem Epikyprien Patroklos.

Die Breite des Gebäudes beträgt 7,80 m, die Länge 12,46 m. Über den Stufen ging die Außenwand nicht in einer Flucht auf, sondern in mehreren etwas übereinander zurücktretenden Absätzen. Triglyphen und Giebel sind leicht und geschmackvoll formiert, namentlich ist die sehr geringe Höhe der Regula und der Mutuli zu betonen, das Vorhandensein eines Astragals über dem Triglyphen, und die Geschmeidigkeit des dorischen Kyma am oberen Gesimsrande. Triglyphen und Mutuli waren kobaltblau gefärbt.

¹⁾ Paus. VI, 19, 4. *ἐν Ὀlympiᾳ δὲ ἐσιγγραμμένα ἐπὶ τῷ ἱεροῦ ἐστὶ τῶν ἱερῶν, ἐξ αὐτῶν τὸν χρυσὸν τὸν σιδηρὸν, οὗτις πεντακκοῖα ἐπὶ τὰ πάντα, ἐξ αὐτῶν τοὺς ἀναδόντας, Μίρωνα εἶναι καὶ τὸν Σικωνίων ἱερὸν.*

²⁾ „Nicht wirklich festgegründete Bauteile, sondern aus Erz gegossene schalenartige Kapellen, hieratische Prunkgebäude, die sich mit Hilfe ver wandter Steindruckmaler aus Athen und Epidauros graphisch annähernd veranschaulichen lassen.“ Adler in Ausgr. Bd. V, 31.

¹⁾ Vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 169 f.

²⁾ Vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 211; Ausgr. IV, 38.

Das Dach bestand aus Steinortlegeln. Die Innenwände waren oben von einem breiten, unauflösbaren Saum und einem Kyma eingefasst. Von dem Blattwerk des letzteren hat sich wie von dem Mäander nur mehr die Zeichnung, nicht auch das Relief auf dem Stucco erhalten. Der Fußboden des Saums war sehr solide aus mehreren Schichten von Blöcken konstruiert.

Nur die Fundamente des Thesaurus sind aus Blöcken von Muschelkonglomerat hergestellt, alle sichtbaren Bauteile dagegen aus einem feinkörnigen Sandstein, der nicht in der Umgebung von Olympia, wohl aber von Skyon beschaffen soll. Man hat aus diesem Umstande und aus dem speziell skyonischen Alphabet der Versatzmarken den Schluß gezogen, daß die einzelnen Bauteile nicht nur von skyonischen Werkleuten angefertigt, sondern auch in der Hauptarbeit fertig aus der Heimat der Daskarien nach Olympia verbracht worden seien (vgl. Mühl. u. Ath. Inst. VIII, 67 f., Höpffeld).

Auf der ostlichen Aule befand sich die Bauinschrift *Θεσούριον*.

Vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXIII S. 25 ff.; V, 30 f.

Schatzhäuser II und III unbekannt. — IV Schatzhaus der Kasthoger, so genannt nach den Bestizern bei Himara (480 v. Chr.), aber gestiftet von Golen und den Syrakusanern. Architekten: Poliakos, Autphilos und Megakles. Anathemata: eine große Zeusstatue und drei kleinere Herkulanische. — V Epikamnos, Architekten: Pythios und seine Söhne Isakratos und Hermon. Darin Gruppe aus Zedernholz und Gold, verfertigt von den Lakadaimonern Theokles und Hegylon (vgl. Brunn, Kunstgesch. I, 46 f.): Atlas mit der Kugel, Herakles, der Hesperidenbaum von der Schlange umwunden, fünf egehörige Hesperiden in dem Heralon. — VI Kymation. Darin Triton aus Cypressenholz mit albernem Trinkgefäße, silberne Streu, Gefäße aus Gold und Silber (Polem. fragm. 22; Athen. XI, 479 f.). — VII Sybaris. Die Gründung fällt vor 400 v. Chr., in welchem Jahre die Stadt zerstört worden ist. — VIII Kymon, Das Mehrste aller Schatzhäuser. Darin Statuen römischer Kaiser. — IX Selinus. Darin Statue des Dionysos mit Gesicht, Fußspitzen und Händen aus Elfenbein. Der Bau, der vor 400 v. Chr. entstanden sein muß, stand eingewankt zwischen Juron von Kyma und dem folgenden der Metapontiner. — X Metapontiner. Darin Endymion bekleidet, die nackten Teile aus Elfenbein (Paus. VI, 19, 11); eine große Anzahl von Gefäßen aus Edelmetall (Polem. fragm. I, v.). Die Sims aus bemalter (Schwarzbraun und dunkelrot auf hellgelbem Grunde) Terrakotta ringte über einer hohen Holzkohle einen rosettenbestützten Ornament (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XXXIV, 3).

XI Schatzhaus von Megara. Samen Permon und Properiomen nach (kräftig ausladender Fehine mit

vier scharfen Hugen und drei tiefen Halsnischen). hohe Regula und Mutall gehört der Bau noch in das 6. Jahrh. v. Chr. Triglyphen und Mutall fehlten an den Längsseiten. Die Tropfen (der Regula wie der Mutall) waren aus besserem Stein (Mergelkalk) gearbeitet und eingetupft. Die Triglyphen waren blauschwarz gefärbt, ebenso die Mutall, rot dagegen das Band, welches Goleon mit Triglyphen verbindet, und die Junktur zwischen Mutall und Hängeplatte, nicht mehr unterscheidbar das Kolon der Blattreihe des Kymation unter dem Giebelgelenk, Grund des Tympanon blau. Die Horizontalgelenke waren ohne Kyma. Sims und Stirnleiste bestanden gleich dem Dach aus Thon. Das Ornament der Stirn profilierten, an den Enden mit Löwenköpfen (Ausgr. Bd. V Taf. XXX, 5) besetzten Giebelstirn bildete ein Kranz von abwechselnd auf- und abwärts gerichteten Palmetten mit Kelchblumen in schwarzbrauner und dunkelroter Farbe auf hellgelbem Grunde (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXIX A).

In dem Giebelfelde, selbstverständlich dem der Aule zugewendet, war nach Pausanias der Kampf der Götter und Giganten dargestellt. Die meisten Bauteile der Komposition sind wiedergefunden worden. Ihrem Stile nach gehört dieselbe in die gleiche Zeit wie der Bau. Gearbeitet sind die Figuren aus Mergelkalk.

Über dem First war wie an dem Zeusempel ein Schild angebracht. Eine Inschrift darauf meldete, die Megarer hätten den Thesaurus des Kompositor gestiftet. Pausanias setzt diesen Satz vermuthungsweise (hypothese) in die Zeit des lebenslänglichen Archontats des Phorbas zu Athen; der Bau selbst sei später entstanden, nur die im Inneren aufgestellten Figuren aus Zedernholz mit Gold stammen aus alter Zeit, da sie von dem Lakadaimonier Dantas, einem Schüler des Dipoinos und Skyllis, gestiftet seien. Pausanias irrt. Dipoinos und Skyllis sind ihm als alte Künstler, Schüler, ja Söhne des Baldalos im Hinblick auf das Werk ihres Schülers sucht er die äußere Veranlassung der Stiftung in einem möglichen trüben Kriege der Megarer und Korinther. Nach Pflaum aber bildete die Schule der korinthischen Meister erst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. v. Chr. (vgl. Brunn, Kunstgesch. I, 43; Robert, Arch. Mittheil. 8, 18 ff.), also in derselben Periode, in welche auch Bauwerk und Skulpturen gehören.

Die Komposition des Dantas (Robert, Medion) stellte den Kampf des Herakles und Acheloos dar. Sie bestand ursprünglich aus den Figuren des Olivos — denn so ist offenbar der lätige König zu nennen, den Pausanias für Zeus angibt — und der Dejanira, des Herakles und Acheloos, und der Kampfgiganten oder Beschnitzer beider, des Aras und der Athena; die Figur der letzteren befand sich zu Pausanias' Zeit neben den Hesperiden des Theokles in dem Heralon.

Die verschiedenen Bauteile des Hauses sind in der byzantinischen Westmauer gefunden worden. Die Bauinschrift Μεγαλειώτου stand auf dem Architrav (vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 211). Vgl. Ausgrab. Bd. IV Taf. XXXIV S. 37 ff.

XII Schatzhaus der Geloer (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XXXIII, XXXIV S. 31 ff., Funde Taf. XXXVIII, 1 (danach Abb. 1274); Dörpfeld, Gruber, Bornmann, Siebold, Über die Verwendung von Terrakotten und Gelsen und Pache griechische Bauwerke; 41. Berl. Winckelmannsprogramm. 1881 Taf. 1).

Haus und Bildwerke in denselben waren durch Aufschrift als Weihgeschenk der Geloer bezeichnet. Bildwerke standen aber, als Pausanias schrieb, keine mehr darin. Über Zeit und Veranlassung der Stiftung läßt sich Pausanias nicht aus; topographische wie kunsthistorische Gesichtspunkte legen indessen klar, daß unter allen Thesaurien, die auf der Kephala am Fuße des Kronion errichtet wurden, dieser der älteste ist.

Der Bau bestand ursprünglich bloß aus dem 13,17 m langen und 10,55 m breiten Haus. Dieses war nicht nach Süden orientiert, sondern gleich den Tempeln von Westen nach Osten, so daß sein Hauptgiebel dem Stadion zugewendet war. Erst später ist der südlichen Längsseite ein dortlicher Prostylas von sechs Säulen in der Fronte und je zweien und einer halben in der Tiefe angebaut und der Eingang übernehmend mit den inzwischen entstandenen Thesaurien nach Süden verlegt worden. Auch der Stufenbau, welcher Haus und Vorhalle umfaßt, ist erst damals eingeführt worden. Daß dies etwa zu Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. geschah, geht einerseits aus dem Umstande hervor, daß die nächstgelegenen Thesaurien, darunter jener von Megara, mit ihren Fronten nur in die Flucht des ursprünglichen Geloerhauses vorsprangen, anderseits aus dem architektonischen Charakter der Vorhalle. Die Säulen verfügten sich beträchtlich: ihren Hals markierten sehr wirkungsvoll vier Einschnitte, eben so viele spitzwinklige Ringe den Anfang des breit aber straff sich entwickelnden Fehls, der Architrav war im Verhältnis zu dem Triglyphen ungewöhnlich hoch: Regula und Mutuli durchbohrten der Tropfen. Daß die Vorhalle ein Giebedach hatte, ist nicht erwiesen. Jedenfalls wurde sie von dem Giebel und Dach des ursprünglichen Hauses überragt.

Die Gelsa und Triglyphen der Vorhalle sind in der byzantinischen Ostmauer einbegriffen worden, die Architrave und Säulenfragmente dagegen zusammen mit den Resten des megarischen Schatzhauses in der Westmauer. Hier waren auch zahlreiche Steingüsse und Terrakottastämme des Hauses selbst verhand, zugleich steilenförmige Stücke aus Terrakotta, die sich als abstein mit Nägeln befestigte Verkleidungen dieser Steingelbe erwiesen.

Daß zur Verkleidung von Architekturteilen im griechischen Altertum auch Terrakotta benutzt zu werden pflegte, war schon früher bekannt. Genanntes über diese Technik haben wir aber erst aus diesen Resten des Schatzhauses von Gela und den daran sich knüpfenden verkleistlichen Untersuchungen der Architekten Dörpfeld und Genossen erfahren. Die Technik scheint besonders in Sicilien und Unteritalien in Pflege gewesen zu sein, wo eben besseres Baumaterial fehlte. Ausgebildet hat sich dieselbe gewiss an Holzbauten. An Steinbauten hat man sie sodann für die dem Wetter am meisten ausgesetzten Teile neben dem Stucco für die übrigen beibehalten, schließlich konventionell, sondern in der sicheren Erkenntnis der größeren Wetterbeständigkeit einer solchen Dekoration im Vergleich selbst mit der solidesten Stückarbeit.

Dekoriert waren die Inkrustationsstücke (vgl. zu dem Folgenden Abb. 1274) außer an ihrer Vorder-, auch an ihrer sichtbaren Unterfläche, hier mit einem Maander, dort mit einem doppelten Bandgellecht, beide von Rundstäben eingefast.

Die Sima war nicht bloß die Traufseiten und die Giebelgesimse entlang geführt, sondern der dekorativen Resonanz halber auch über die Horizontalgesimse der Fronten hin. In den Giebeln, wo die beiden Gelsa spitzwinklig zusammenstoßen, ist zwischen dieser horizontalen Frontsima und der Inkrustation der Giebelgelsa dadurch vermittelt, daß die Formen der ersteren an den Gelsa sich brechend spitzwinklig verlaufen, ein Verfahren, das den ebenen folgen als neuen Sinn der sog. archaischen Kunstperiode schlagend kennzeichnet. Zusammengesetzt ist die Sima aus einem gerölligen Unterstreifen, einer straffen, durch Rundstab von dem letzteren getrennten Hohlkehle, und drittens einem übermale durch Rundstab besetzten Oberstreifen. Der Oberstreifen trägt ein Maanderornament, die Hohlkehle streng stilisierte auf- und abwärtssteigendes Blattwerk, der Untersaum schließlich, ausgenommen die Traufseiten, wo abwärts gerichtete Palmetten aufgemalt sind, ein Kautenschema.

Die Wasserausgüsse der Traufseiten haben die Gestalt einer vorspringenden Röhre, um deren Mündung eine tellerförmige, durch Malerei als Rosette charakterisierte Schelle gelegt ist.

Das Dach, gleichfalls aus Thon, erinnert in seinen Deckziegeln an jenes des Herakleion. Auf jedem der großen Firstdeckziegel, deren Falzstellen durch Rundstäbe bezeichnet sind, saß eine heimliche Palmette. Die Regenziegel waren nicht gebogen sondern bereits nach jüngerer Weise flach.

Die Farbgebung der Inkrustationen, Simen, Angufsesetten, Stirnziegel ist die an archaischen Terrakotten übliche: Schwarzbraun und Dunkelrot auf hellgelbem Grunde.

Die Ähnlichkeit eines in Gela noch vorhandenen Kapitells, das sonst nicht in Olympia vorkommende Material sowie die Form der Terrakotten haben die Vermutung nahe gelegt, der Thesauros der Gelber sei nicht nur von sicilischen Architekten errichtet, sondern die Terrakotten auch fertig von Gela nach Olympia gebracht worden.

Exedra des Herodes Attikos (vgl. Ausgr. Bd. II S. 17; Bd. III Taf. XXXVII S. 32; Bd. V, 46; Funde S. 26 f.).

Ein noch in der römischen Kaiserzeit beklagter Mangelstand von Olympia war die Trockenheit seines Bodens im Sommer und der Mangel an Trinkwasser. Erst die Anlage einer Wasserleitung durch Herodes Attikos hat hier Abhilfe gebracht (Philostr. Vit. Soph. II, 1, 6; Luc. de morte Persgr 19, 20). Vor dem drückte man den Bedarf an Wasser für Opfer, Menschen und Vieh durch künstliche Brunnen und Wasserleitungen aus dem Kladoesthale und einem Stollen (nördlich hinter der Exedra) im Kronion. Brunnen sind nachgewiesen in dem Hauskomplex der Proedria (Südwestbau), bei den Wirtschaftsräumen des Prytaneion (im Westen des Baues), im Hofe des älteren Theekoleon, an dem Platze nördlich von dem sog. Heroon, an der äußeren heiligen Straße zwischen Ergasterion (byzantinische Kirche) und Leonidäon (Südwestbau), im Hofe des Leonidäon, hinter der Basis des Weihgeschenks der Apolloniden (unweit der inneren heiligen Straße), in dem südlichen und östlichen Teile des an die Rulerterlenvorhalle anstoßenden Hofes, im ganzen nenn. Sie sind teils mit Poros, teils mit Thonplatten eingefaßt, die ersteren haben runde und vierseitige Form, die letzteren, welche von der Vollkommenheit der antiken Keramik Zeugnis ablegen, nur runde. Die beiden Leitungen aus den Seitenthälern des Klados betreten das Gebiet von Olympia westlich und östlich von dem Prytaneion. Während die erstere direkt ihren verschiedenen Bestimmungspunkten zufließt, war für die andre, welche über den leisen, die Altis durchschneidenden Rücken hinweg den Osten versorgen sollte, in der Ecke zwischen Prytaneion und Heraion ein Hochreservoir errichtet. Die Zuleitung geschah teils in eigenen Rinnen oder Röhren, teils unter Benutzung der großen Entwässerungsleitungen im Norden und Osten der Altis (1 Fuß der Thesauronterrasse — Echohalle — Proedria, 2 Pelopon — Oathronte des Zeustempels), wobei an entsprechenden Stellen Schöpfbassin oder offene Töpfe eingeschaltet waren. Durch den Wasserstollen im Kronion endlich, der sich zunächst in ein Reservoir ergoß, war auch der höchstgelegene Teil der Altis, die Schatzhäuserterrasse, versorgt. Indessen alle diese Maßnahmen schienen den Wasserbedarf doch nur kärglich gedeckt zu haben. Die Anlage von Buleanstalten, für einen Platz wie Olympia ein

schreckendes Bedürfnis, von größeren Becken, Springbrunnen u. dergl. gestattet erst die Stiftung des Herodes (vgl. hierzu Gräber in Ausgr. V, 26 ff.).

Herodes' Leitung bezog ihr Wasser aus Quellen in den nördlichen Seitenthälern des Alpheios unweit Miraka. Von dort ging sie den Fuß der Höhen entlang und mündete auf der Kronionterrasse westlich von den Thesauren. Erhalten sind von ihr noch ein Pfeiler in dem Trade westlich von Miraka, ihr Kanal hart am Fuße des Kronion hinter den Thesauren und die sog. Exedra, der monumentale Abschluß des Werkes.

Dieses architektonische Denkmal erhebt sich in zwei Etagen. Sein höher gelegener Teil bestand in einem gegen die Altis geöffneten Halbkreisbau — daher die moderne Bezeichnung Exedra —, der (um ca. 1,70 m) tiefer gelegen in einem Wasserbecken, das durch flügelartige Vorsprünge der Exedra umfaßt den Stufenbau des Kronion auf eine Länge von 29,90 m unterbricht.

Das Bassin, 8,43 m breit, 21,90 m lang und ca. 1 m tief, empfing sein Wasser aus marmornen Löwenköpfen. An seinen beiden Schmalsenden erhoben sich innerhalb der von den Exedraflügeln gebildeten Winkel je ein offenes korinthisches Rundtempelchen (Monopteros) aus Marmor. Acht unkanonisierte Säulchen trugen das durch Zahnschnitt und Wasserspiegel in Form von Löwenköpfen verhältnismäßig reich beladene Gebälk und ein Zeltdach mit blattförmig gemusterten Marmorziegeln. Unter den Tempelchen waren Statuen aufgestellt. Die vordere Brüstung des Bassins zierte ein marmornes Stier, das Symbol des fließenden Wassers und seiner Triebkraft. Das Tier war nach Osten gerichtet und trug an seiner rechten Flanke die Weihinschrift: Πύλλα λέγου Δήμιτρος τὸ ὄνομα καὶ τὸ περὶ τὸ ὄνομα τῷ Διί. Vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XXIA S. 14; Arch. Ztg. 1878 S. 94 (Dittenberger). Gefunden in dem Bassin-Höhe 0,60 m, Länge 1,60 m. Nicht in seinem eigenen Namen hat also Herodes das Wasserwerk errichtet und dem Zeus geweiht, sondern in dem seiner Gattin Regilla, die von den Eleiern durch das Ehrenamt einer Priesterin der Demeter Chamyne und das Recht des Zutritts zu den olympischen Spielen (Paus. VI, 20, 9) ausgezeichnet worden war.

Der Umfassungsbau des Bassins, die eigentliche Exedra mit ihren Flügeln, war aus Backsteinen und mit Marmor verkleidet. Die Mauer des Halbrunds, dessen Radius 8,31 m beträgt, ist stärker (1,80 m) als jene der Flügel und war überdies gegen den Berg zu durch sechs Strebepfeiler verstärkt. Überdeckt war dasselbe demnach wohl durch eine Halbkuppel. Den Strebepfeilern entsprachen im Innern korinthische Marmorpilaster. So gliederte sich die Wand der Vertikalen nach in sieben Abteilungen, in denen auf besonders, zur Hälfte eingemauerten Basen

überlebensgroße Marmorstatuen, je drei in jeder Abteilung, im ganzen also 21, aufgestellt waren: Bilder der Familien des Antoninus Pius, des Marc Aurel und des Herodes selbst. Die kaiserlichen Bilder hatte Herodes errichtet, jene des Herodes und seiner Angehörigen der ortsche Staat (vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 101 ff., 1878 S. 94 ff.).

Über einige der auf dem Betonpflaster der Exedra gefundenen Statuen weiter unten.

Was die Zeit der Erbauung der Wasserleitung und ihres Monumentes anlangt, so läßt sich dieselbe nicht auf das Jahr bestimmen. So viel nur geht aus den Bathreninschriften der berühmten Statuen hervor, daß diese noch unter Antoninus Pius (gestorben März 161 n. Chr.) aufgestellt worden sind, das Ganze also schon vor 161 n. Chr. fertig gewesen ist. Regilla starb 160 n. Chr.

Das Anathema der Regilla ist bei Pausanias nicht erwähnt, trotzdem es, als derselbe seine Ellika schrieb (174 n. Chr. vgl. V, 1, 2), gewiss schon stand und jedem Besucher der Altis sich aufdrängen mußte. Man hat dieses Schweigen des Periegeten für die Hypothese ins Feld geführt, er habe sein Werk nicht nach eigener Anschauung, sondern in der Hauptsache an der Hand älterer Berichterstatler verfaßt. Beweiskraft würde indessen der Umstand erst dann haben, wenn Pausanias wirklich bestricht gewesen wäre, seinen Lesern ein erschöpfendes Bild von der Topographie und den Denkmälern Olympias zu geben. Das ist aber nicht der Fall. Der Autor sagt es selbst, und der ganze Plan seiner Olympisperiegesis ist bloß auf bestimmte Kategorien von Denkmälern zugeschnitten.

Stadion (vgl. Augur. Bd. IV Taf. XXXVIII S. 50 mit V S. 31; Bzl. V Taf. XXXV, XXXVI S. 24, 36 ff., Pando S. 31, 22).

Das olympische Stadion erwies sich als ein Oblongum von ca. 214 m Länge und 32 m Breite, das auf allen vier Seiten von Bänken für die Zuschauer eingefasst war. Die nördliche Längswand ist durch Terrassenförmig von der Südostlinie des Kronion gewonnen, die drei übrigen sind aufgeschüttete Erddämme¹⁾. Die Höhe der Dämme beträgt an 6 m. Diese ist indessen erst durch nachträgliche Aufschüttung in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. erreicht worden. Man hat berechnet, daß 40—45000 Menschen auf den nach innen kauft gehöchten Wällen sitzend Platz finden konnten. Sitzstufen sind übrigens nie vorhanden gewesen. Nur für die Hellanodiken und die Priesterin des Demeter Chamyne waren ständige Sitzbühnen errichtet; die der ersteren (καθῆρα) lag nach Pau-

sanias (VI, 20, 10) zu schließen an der Südseite, die marmorne der Demeterpriesterin (βυδὸς Αἰδοῦ Λέουα) an der nördlichen gegenüber. Der Ostwall schloß die Bahn nicht halbrund, nicht mit der sonst üblichen Spindel ab, sondern rechtwinklig.

Am Fuße des Zuschauerraumes lief als feste Grenze zwischen diesem und dem Planum eine Steinschwelle hin. Etwa 1 m von dieser Grenzlinie entfernt umzog die ganze Bahn eine Rinne mit zahlreichen Schöpfbecken. Sie hatte den Zweck, für die Dauer der Spiele frisches Wasser zu-, im übrigen aber das Tagewasser abzuleiten. Selbst bei heftigen und andauernden Regengüssen war indessen die Gefahr einer Überflutung der Altis von dem Becken des Stadion her ausgeschlossen; seine Sohle lag an 3 m tiefer als das nächste Altisterrain.

Als besondere Günst des Schicksals ist anzuerkennen, daß die Marken (Schrangen) für den Wettlauf wohl erhalten aufgefunden wurden. Ziel (τέρας) und Ablauf (ἀγών) unterschieden sich nicht, sondern waren völlig gleich beschaffen. Unfern dem West- wie dem Ostende des Planum lag je eine 0,48 m breite Steinschwelle, aus einer Reihe von Fenzelböcken zusammengesetzt, quer durch die Bahn. Beide Schwellen zeigten in Abständen von durch schnittlich 1,28 m quadratische Löcher, die nur zur Aufnahme von hölzernen Pfosten bestimmt gewesen sein können. So zerlegte sich die ganze Schwelle in 20 Abschnitte oder Stände für die einzelnen Läufer. Ferner befanden sich in den Schwellen je zwei dreieckige, von Pfostenloch zu Pfostenloch sich erstreckende Einschnitte, deren Profile gegen die Bahn hin flacher (geneigter), an der entgegengesetzten Seite vertikaler gehalten sind.

Diese Rillen hatten ohne Zweifel den Zweck, den Wettkämpfern festen Halt für den Anlauf zu gewähren.

Was aber überraschte, war der Umstand, daß dieselben Rillen mit denselben Pfostenlöchern auf beiden Marken wiederkehrten. Wir hatten nur im Westen eine dauerhafte Vorrichtung, im Osten dagegen eine einfache Zielsäule erwartet. Man hat folgende Erklärung gegeben. Für die verschiedenen Arten des Wettlaufs waren doppelte Schranken, wie wir sie gefunden haben, erforderlich; denn da die Schiedsrichter nach Pausanias einen bestimmten Platz, wahrscheinlich am östlichen Ende, hatten, so begann der einfache Lauf jedenfalls im Westen und endigte im Osten bei den Hellanodiken. Beim Doppellauf dagegen mußten die Läufer im Osten ihren Lauf beginnen, um ihn daselbst bei den Schiedsrichtern zu beendigen. Für das Umkehren im Westen mußte dort eine mittlere Zielsäule vorhanden sein; und in der That ist auch das in der Mitte der westlichen Schranken befindliche Loch für den Holzpfeiler größer als alle anderen. Man wird daher beim

¹⁾ Pausanias, um die Anlage zu charakterisieren, kurzweg: τὸ πρὸς τῇ ἀριστερῇ γῆς χεῖμα ἐοικὸς (vgl. II, 27, 6; IX, 23, 1).

Doppellaufe die auf der westlichen Schwelle stehenden kleinen Pfosten herausgenommen und nur die größte mittlere Säule als Meta stehen gelassen haben. (Ausgr. V, 37, Dörpfeld. Vgl. Büttcher a. a. O. S. 232).

Dafs die Gleichheit der Schranken in der Übung des Dianlos und Dolichos begründet sei, ist unzweifelhaft, die vorstehende Art der Begründung aber nur zutreffend. Der Voraussetzung entgegengesetzten Ablaufs bei dem einfachen Drinos (West) und dem mehrfachen des Dianlos und Dolichos (Ost) steht das Zeugnis des Pausanias (VI, 20, 8: πρὸς δὲ τοῦ σταδίου τῷ πέπρῳ, ὃ τοῖς σταδιοπόμοις ἀγῶνις πεποιῖται κ. τ. λ.) entgegen, und dafs die Hellanodiken ihren ständigen Platz im Osten gehabt hatten, hat wenig Wahrscheinlichkeit einmal nach Pausanias VI, 20, 10, solange wohl der ständige Sitzplatz der Hellanodiken doch gewifs nicht ausschliesslich mit Rücksicht auf die Übungen des Laufs bestimmt gewesen sein wird. Die richtige Erklärung ist vielmehr diese: Im Dianlos und Dolichos hatten die Läufer an den Stadionenden umzubiegen und zwar um das Zielzeichen herum. Dieses konnte bei gleichzeitigem Ablauf von gleicher Linie nicht für alle Konkurrenten das gleiche sein, sondern es waren ihrer eben so viele erforderlich, als Wettkämpfer mit einander in die Schranken traten; andernfalls würden diejenigen, die der vorausgesetzten Gemeinzielsäule zunächst gegenüber Aufstellung gefunden hätten, gegen ihre äusseren Nachbarn im Vorteil gewesen sein. Daher die Pfosten hier wie dort, die wir uns wohl mit bestimmten Unterscheidungszeichen, Farben, Wimpeln u. dergl. versehen zu denken haben. Was aber die beiderseitig gleiche Rillung betrifft, so scheint die gerechte Absicht maßgebend gewesen zu sein, jedes einzelne Stadion für alle Laufarten genau gleich zuzumessen, bezw. auch den Dianlos- und Dolichosläufers zu Beginn jeder neuen Stadionstrecke die gleichen Hilfen zu bieten, wie sie der Läufer im einfachen Stadion hatte.

Das olympische Stadion sollte Herakles mit seinen Füssen abgemessen haben (Gellius N. A. 1, 1). Man begründete damit die aussergewöhnliche Grösse des olympischen Fusses, des sechshundertsten Teils der Gesamtlänge des Stadions. Diese betrug, wie durch genaue Messungen festgestellt worden ist, von Schrankenmitte zu Schrankenmitte 192,27 m. Der olympische Fuss hatte also eine Länge von 0,3204 bis 0,3206, ein Mafs, das auch als GrunDMAfs bei mehreren Bauten von Olympia erkannt worden ist.

Von der Altis her hatte das Stadion nur einen einzigen direkten Zugang. Er liegt zwischen der Schatzhausstrasse und dem Nordende der Echohalle und durchschneidet den Stadionwestwall. Pausanias erwähnt diesen Eingang öfter in der Altar- und Zanesperiegeese zur Orientierung. Denn ganz nahe (γύρωτα) demselben standen, die Kämpfer zu er-

innern, dafs doch aller Erfolg in der Gottheit Hand ruhe, die Altäre des Kampfhorsts (Eunomios) Hermes und des Damons des günstigen Augenblicks (Kalros), und links und rechts am Wege erhoben sich während die Erzbilder der Strafzanes (vgl. oben S. 1069, 1090).

Anfangs war dieser Eingang eine hohle Gasse, die auf die Strecke des Stadionwalls von geneigten Futtermauern eingefafst war. Als aber die Stadionwälle erhöht wurden, trat wegen des vermehrten Drucks an die Stelle der Futtermauern an eine Länge von 32,1 m (= 100 olymp. Fufs) ein Keilsteingewölbe von 3,7 m Breite und 4,45 m Scheitelhöhe. Dieser überdeckte Tunnel ist es, der dem Eingang den Namen Κροντή brachte. Ein »geheimer« oder »verborgener« war derselbe nicht und zweifellos wurde er auch von dem Publikum benutzt. Nur für den festlichen Ein- und Auszug, sowie für die Dauer der Kämpfe wird er den Hellanodiken und Kämpfern reserviert gewesen sein (Paus. VI, 20, 8). Den westlichen Teil des Gewölbes, das eingestürzt gefunden worden ist, hat man wieder aufgebaut. Den Bogen bildeten 14 Keilsteine, so dafs er also in der Mitte keinen sog. Schlussstein, sondern eine Fuge hatte. Im Innern des Tunnels lief an der ganzen Südseite eine aus Porosquadern aufgemauerte Bank hin.

In der breiteren Westabteilung des Zugangs, die mit dem Tunnel einen stumpfen Winkel bildet, wurde später, um die Kahlheit der Gasse aufzuheben, ein Thorbau errichtet. Die Anlage aus Poros war sehr einfach. Auf einer profilierten Schwelle erhoben sich zwischen zwei Pfeilern mit vorgelegten Haltsäulen zwei Säulen als Zwischenstützen eines aus Architrav, Fries und Gesims bestehenden Gebälks. Das mittlere Interkolumnium diente als verschließbarer Durchgang, die beiden seitlichen waren durch hohe Steinbrüstungen geschlossen. Der Stil war der korinthische. Kunstformen und Art der Verhüllung des Südflügels mit der Nordwand der Echohalle bekunden, dafs der Bau jünger ist als die Echohalle.

Echohalle (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. IV. XXXVII S. 31, 48 f.; Bd. V S. 31; Arch. Ztg. 1880 S. 46. — Bd. V Taf. I—III S. 6 f. 24).

An Ort und Stelle fanden sich von der Echohalle oder Poikile, deren Pausanias blofs gelegentlich (in der Zanesperiegeese, vgl. oben S. 1090, 1091) gedenkt, nur mehr die Fundamente und die Ecken des Stufenbaues, zahlreiche Bestandteile und Fragmente enthielt aber die byzantinische Ostmauer.

Der Bau war dorischer Version. 9,81 m tief und 97,80 m oder ein halbes Stadion lang hatte er seine offene Westseite der Altis zugewandt, während die übrigen Seiten durch Wände geschlossen waren. Für die Stufen, die ähnlich jenen des Philippheims profiliert sind, sehen wir Marmor benutzt; der Ober-

han dagegen bestand aus Poros, ausgenommen die Sima von gebranntem Thon. 44 Säulen zwischen den Anten der nördlichen und südlichen Schmalkante schmückten die Fassade. Im Innern sind die Fundamente einer zweiten parallelen Säulenausstellung vorhanden. Die Halle war demnach zwischenschiffig, ob von vorn herein oder, wofür bestimmte Merkmale zu sprechen scheinen, erst infolge späteren Umbaus, lassen wir dahingestellt.

Kulstanden ist die Halle in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Das lehrt die Übereinstimmung ihrer Bauweise mit jener des Philippeion, und auch die Ähnlichkeit der mit Löwenköpfen und Anthemen plastisch verzierten Sima mit jener des Leonklalon.

Ihre Existenz verdankt die Anlage ästhetischen und praktischen Rücksichten. Kaum an irgend einer Stelle des olympischen Territoriums war also geräumige, gegen plötzlich ausbrechendes Unwetter und gegen die Strahlen der Sonne schützende Halle mehr angezeigt als auf der Grenze der Altis und des Stadions. Zugleich gewährte die Halle den schönsten Überblick über die Denkmäler der Altis und den günstigsten Standpunkt zur Betrachtung der verschiedenen Anlagen. Drittens aber erhielt so die Altisostadt einen künstlerischen Abschluss und erhob sich auch in ästhetischer Hinsicht zur Hauptstelle des Bezirks.

Die Echohalle war nicht das erste Unternehmen mit diesem speziellen Programm. Sie hat vielmehr, um eine Strecke weiter nach innen gerückt, eine ältere fast identische ersetzt, die abgebrochen wurde, als man die Stadionwand erhöhte. Dieser Zusammenhang ist es eben, aus dem die Zeit der Erhöhung der Halle sich bestimmt.

Prodrion (Südostbau, vgl. Anzgr. Bd. IV Taf. IV. XXXVII S. 40 ff., Bd. V, 31, 221).

In geringer Distanz von dem Südende der Polikle erhob sich zur Blütezeit Griechenlands eine zweite gleichfalls dorische Halle von 19 Säulen in der Fronte und je acht nach Norden und Süden, keine Wandelhalle, sondern eine Vorhalle.

Ausdehnung und Planbildung des zugehörigen Gebäudes sind jedoch so wenig ausgewacht als der Lauf der Altisgrenze auf dem entsprechenden Territorium. Vier nebeneinander liegende, nahezu quadratische Zimmer, von denen die beiden äußeren aus unbekanntem Grunde stärker fundamentierte waren, sind als die mittleren, bildeten nämlich schwerlich das Ganze, sondern nur die vordere Abtheilung desselben. Durch einen schmalen Hof, in dem ein Brunnen lag, getrennt folgten im Osten weitere Räumlichkeiten, und daß diese zu dem Hallenbau in engerer Beziehung standen, wird durch den Umstand, daß Nord- und Südtügel der Halle von Osten her Zugänge hatten, mehr als wahrscheinlich.

An Ort und Stelle befinden sich von dieser älteren Südostanlage nur noch Reste der Fundamente, ferner die beiden profilierten Stufen und ein Teil der Rückwand des Hallenbaues. Viele Bestandteile des letzteren sind aber in dem römischen Neubau als Füllwerk benutzt gefunden worden. Sie sind gleich dem Unterbau aus Poros und tragen zum Teil noch ihren alten Stuck mit sehr wohl erhaltenem Kolorit. Auch Fragmente der thönernen Sima mit zungenförmig am plastischem Blattwerk hervorstechenden Wasserspeichern und lichtgelb in schwarzem Firnis ausgeputtem Anthemienkranz nebst Maandenschema haben sich erhalten (vgl. Anzgr. Bd. IV Taf. XXIX A — Funde Taf. XI, S. 38). Der Fußboden der Halle war mit Kieseln gepflastert. Löcher in dem Stylobat lassen auf eine Vergitterung der Interkolumnien schließen.

Man weist das Bauwerk dem 4. Jahrh. v. Chr. zu. 364 v. Chr. scheint es schon existiert zu haben. Wenigstens kennt Xenophon (Hell. VII, 4, 31) bereits mehr als eine Halle im Osten der Altis (vgl. oben S. 1023).

In der römischen Kaiserzeit erwies sich ein Neubau nötig und zwar, wie es scheint, infolge einer Feuersbrunst. Derselbe wurde im Norden bis an die Südwand der Polikle, im Westen auf den Stylobat der alten Halle vorgeückt. Daß auch letztere wieder ersetzt wurde, darauf deutet ein langes Porostümpel, das sich von der Südwestecke der Polikle nach Süden erstreckt (vgl. oben S. 1070). Im übrigen erhielt der in Ziegelwerk aufgeführte Bau die Gestalt eines Wohnhauses mit drei Türen in der der Altis zugekehrten Fronte. In dem Vorderhause untersteht man außer dem Atrium mit seinem Impluvium eine Anzahl größerer Zimmer, darunter eines mit einem Badebassin, in dem etwas tiefer gelegenen Hinterhause ein geräumiges Peristyl.

Erichtet wurde dieses Haus durch den Kaiser Nero: eine darin gefundene Bleirohre trägt seinen Namen. Daß es für den Kaiser selbst bestimmt gewesen sei, ist damit nicht gesagt, noch auch an sich wahrscheinlich. Die Anlage kennzeichnet sich nicht als Absteigequartier für wenige Tage pompöser Repräsentation, sondern ist zugeschnitten auf die Bedürfnisse eines längeren Aufenthaltes und gewissermaßen spießbürgerlich wüdevollen Lebens; das Vestibulum ist nicht ein Baugedanke ad hoc, sondern die flüchtige und verkürzte Abschrift der älteren imposanteren Vorhalle; die Art der Raumbemittlung schliefelich zeigt, daß man durch Tradition und Bedürfnis sich an den Platz gebunden fühlte.

Aber wenn nicht für den Kaiser, für wen sonst könnte der Neronische Bau bestimmt gewesen sein? Für die Prokonsule? Diese hatten ihr Absteigequartier nicht in einem von Nero, sondern von dem Elmer Leonidas gestifteten Haus und als Leonklalon ist der wirklich herrschaftliche und vornehmer Gäste

welt würdigere Südwestbau erkannt. Für die Priester? Sie hatten ihr Haus auf dem westlichen Aufsenterrain. Für die Athleten? Deren Wohnungen lagen hier bei dem Gynnasium (Paus. VI, 21, 2). So blieben eigentlich nur die Hellanodiken. Gegen diese erkenntlich zu sein, hatte Nero allerdings Veranlassung genug, und daß er es war, ist bekannt (Suet. Ner. 24). Auch ein Haus war für die Hellanodiken zu Olympia erforderlich¹⁾. Nur der Südostbau kann als solches in Betracht kommen. Schon seine Lage zwischen der Altis und den beiden Festspielplätzen qualifiziert ihn dazu, und überdies ist es das einzige Wohngebäude in Olympia, das noch keinen Herrn hat. Nichts ist daher wahrscheinlicher, als daß der Neronische Bau in der That das Hellanodikon darstellt.

Bestätigt wird dies durch die Altarperiegese des Pausanias. Sie hat uns gezwungen, das Neronische für die sog. *Ipsoedra* zu nehmen, den Vorstandschaftsbau (vgl. oben S. 1071).

Im späteren Altertum wurde der östliche Teil des Neronischen Hellanodikon wieder eingelegt und eine abermüßige Erweiterung vorgenommen. In dem Nordflügel des Neubaus, der nun bis zu der Südwestecke des Stadionwalls wuchs, ist ein Zimmer mit einem nach architektonischem Schema komponierten Mosaikfußboden bemerkenswert, in der Ostabteilung der schon S. 1061 genannte achteckige Saal. Die Fronte und die Eingänge scheinen von Westen nach Süden verlegt worden zu sein.

Buleuterion (vgl. Anzgr. Bd IV Taf. XXXV, XXXVI S. 40 ff., Bd V, 32).

Über den Grad der Erhaltung des Buleuterion v. Anzgr. Bd IV Taf. I—III S. 41, 46. Viele Bauteile (Poreis) enthält die byzantinische Westmauer.

Der Charakter der Buleuterionanlage war durch die beiden nach Osten orientierten Langhallen mit halbrundem Abschluß bestimmt²⁾. Grundriß und Aufbau entsprachen einander fast vollkommen. Jeder Flügel hatte ein zweistöckiges Krepidoma und öffnete sich mit drei Säulen in antia. Die Interkolumnien waren vergittert; Thüren in den beiden mittleren gewährten Durchlaß. Der halbrunde Abschluß der Gebäude kam nach innen nicht zur Geltung. Eine Quermauer schnitt die Apsiden von dem Hauptraum ab. Dieser, ein mächtiger Saal, doppelt so lang als breit, war durch sieben gesondert fundamentierte Säulen in zwei Längschiffe geteilt³⁾. Aus jedem Schiff führte eine doppelt verschließbare Thür in den Apsidenraum, der selber wieder geteilt war, nicht durch Säulen, sondern eine Wand. Eine Thür in

derselben setzte die beiden kleinen Gemächer mit einander in Verbindung. Licht scheinen dieselben durch schmale Fenster in der Umfassungsmauer erhalten zu haben. Ob zwei Seiteneingänge in der Achse der westlichsten Innensäule des Südhauses von Anfang an vorhanden waren, ist ungewiß. Der Stil war dorisch. Die Gebälkglieder der Eingangsseite gingen um die ganze Außenwand herum, wobei aber Architrav und Wandfläche nicht geschieden waren. Den Abschluß der Fronten bildeten mutmaßlich Giebel, des Ganzen Satteldächer.

Beide Bauwerke sind nicht gleichzeitig entstanden. Das lehrt die Verschiedenheit sowohl ihrer Kunstformen als ihrer ganzen Bauführung.

Der besser erhaltene Südflügel ist nicht gleich dem Nordflügel als genaues Rechteck mit angelegtem Halbkreis, sondern als langgestreckte Ellipse mit abgeschnittenem Ostende ausgeführt. Der Grund dieses ausgeklügelten Verfahrens ist dunkel. Die Kapitelle der Eingangsseite erinnern in ihrem Profil an jene des Zeustempels. Die Einzelformen des Gebälks sind kräftig gehalten, aber von harmonischen Verhältnissen. Regula und Mutuli entbehren der Tropfen. Nach erhaltenen Koloristesen ist der Abacus des Architravs rot gefärbt gewesen, blau die Triglyphen und Mutuli, rot die Junktur über den Mutuli. Die Innensäulen, die ohne Zweifel eine Decke aus Holz getragen haben, sind auffallenderweise ungehauert. Ob sie dem ursprünglichen Stützensystem angehören, ist fraglich. Als Bauzeit des Südflügels kann nur das 5. Jahrh. v. Chr. in Betracht kommen und zwar in seinen mittleren Dezennien.

Der Nordflügel ist älter und wohl noch im 6. Jahrh. v. Chr. errichtet worden. Die Regula übertrifft an Höhe den Abacus des Architravs, was nur an Bauten sehr alten Ursprungs vorkommt. Auch die Zahl der Tropfen, fünf statt der üblichen sechs, ist abnorm; sie waren aus Mergelkalk und eingezapft. An den Mutuli fehlten die Tropfen ganz. Die Metopen waren als besondere Platten hergestellt und in die Triglyphenblöcke eingefügt. Als Reste des Farbenschmucks sind verzeichnet Blau an den Triglyphen und die Dekoration eines Antenkapitells, bestehend in abwechselnd roten und blauen Blättern auf dem Kymation und einem roten Mauerwerk auf dem Abacus. — Über eine dem Buleuterion zugehörige Thonsäule mit palmettengeschmückten Stützlageln und Wasserspeiern jenen ähnlich des Geloerschatzhauses vgl. Anzgr. Bd IV Taf. XXVIII (S. 20, 44) = Funde, Taf. XXXIX S. 37.

Nord- und Südflügel des Buleuterion verknüpfte ein quadratischer Mittelbau und eine gemeinsame Vorhalle. Diese war ionischer Ordnung. An ihren Säulen sind die Niedrigkeit der Basis und die schwerfällige Größe der Kapitellvoluten merkwürdig und widerspruchsvoll. Verdeckt wurde durch die Halle

¹⁾ Schon von Lange a. a. O. S. 336 bemerkt.

²⁾ Breite: 13,76 m (Nordbau), 13,80 m (Südbau). Länge: 30,19 bzw. 30,53 m.

³⁾ Nordbau 10,52 m zu 21,59 m; Südbau 10,42 bis 11,07 m zu 21,96 m.

nur der untere Teil der Laugsbauten etwa bis zur Höhe des Architravs. Der Mittelbau (rund 14 m Quadrat) zeigt in der Mitte ein Fundament. Es läge am nächsten, dasselbe als Stylobat der Deckenstütze zu betrachten. Indessen gebietet Pausanias eine andre Interpretation. In dem Bulenterron stand nach ihm jenes Bild des Zeus Horkios, bei welchem die Agoniaten samt ihrem Gefolge sowie die Hellenodiken die ihnen vorgeschriebenen Eide abzulegen hatten. Dieses Bild in dem quadratischen Baume aufgestellt zu denken, in dem Mittelbau das Hieron des Zeus Horkios zu erkennen, sind wir durch die Disposition des Bulenterron geradezu gezwungen, und auch das analoge Verhältnis des Hieron der Hestia zu dem Prytaneion drängt dazu. Ist dies richtig, so hat das Fundament schwerlich eine Deckenstütze getragen; denn da Eide unter freiem Himmel geschworen wurden, so wird auch das Heiligtum mit der Statue unbedeckt, bloß von einer Mauer umzogen gewesen sein. Das Fundament wäre dann als der Stereobat des Bildes selbst zu betrachten.

Größere Schwierigkeiten bietet der Erklärung die Gestalt, die man den Hauptbauten zu geben beliehte, und die Zweiteiligkeit des Bulenterron überhaupt (vgl. Lange a. a. O. S. 329). Warum ist, als das ältere Rathaus sich für die Verhandlungen der Bule nicht mehr ausreichend erwies, dasselbe nicht entsprechend erweitert und zu einem großen Hallenhaus umgebaut worden? An Raum fehlte es ja keineswegs. Welche Bestimmung ferner mögen die den Sitzungsälen anliegenden Westräume gehabt haben, da für dieselben nicht rechtwinklig gebrochene Außenmauern, sondern gerundete erforderlich erschienen? Diese Fragen eingehender zu beantworten, würde hier zu weit führen. Mit Recht sind unsere Dafürhaltens die Apseisruiner für Schatzkammern erklärt worden. Nicht Tempelgut haben wir uns dort aufbewahrt zu denken, sondern profane Staatseinkünfte, wie sie eben für das Fest und die Platzverwaltung nötig waren. Die Rundung der Außenwände hat schwerlich historische Gründe, sondern nur technisch praktische. Was aber die so charakteristische Zweiteiligkeit des Bulenterron oder die Existenz zweier Rathäuser anlangt, so muß dies in der Verfassungsgeschichte des elischen Staates, bzw. der Zusammenfassung der Bule begründet sein.

Das Heiligtum des Zeus Horkios und die Vorhalle sind gleichzeitig zu den beiden Rathäusern hinzugefügt worden, wie lange nach Vollendung des Südflügels, ist unbestimmt. Erst in der Spätzeit des Altertums ist die einfache Vorhalle zu einem trapezförmigen Vorhof mit Umgängen in dorischer Version erweitert worden. Durch dieses Atrium ging dem Bulenterron zwar nicht der Charakter eines Staatsgebäudes, wohl aber die volle und künstlerisch harmonische Wirkung seiner Fassade vollends verloren.

Südhalle (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. I—III. XXXIX S. 51; Bd. V, 51).

Den antiken Namen dieses 79,84 m langen und 12,85 m breiten Bauwerks kennen wir nicht. Es war eine Schutz- und Schauhalle gleich der Palkio, angelegt mit Rücksicht auf den zwischen Altis und Alpheios sich erstreckenden profanen Festplatz und das dort verkehrende Publikum, auf die mannigfachen Schauspiele, die hier dem Auge sich darboten mußten. Drei Straßen durchschnitten das der Halle vorliegende Terrain: eine von Westen nach Osten, die von der heiligen Straße zu dem Hippodrom, weiterhin nach Harpina a. s. w. führte, und zwei von Süden nach Norden, die Agyla des Leonidion und die Südthorstraße, die sich innerhalb der Altis mit der Pompenstraße vereinigte. Auf die beiden letzteren öffneten sich die Schmalseiten der Halle mit je 6 Säulen, nach der ersten und dem gesamten äußeren Festplatz die Hauptfront mit 33 Säulen. Nach Norden war das Gebäude bis auf je einen Zugang zwischen den Anten der Rückwand und den Säulen der Schmalseiten geschlossen.

Der dreifach gestufte Unterbau, der im Norden nur bis zu den beiderseitigen Rückwandanten sich erstreckt, ist aus weißem Kalkstein und reich profiliert. Der Hallenraum selbst war zweischiffig. Die äußeren Säulen und das Gehäuk bestanden aus Poros und hatten dorische Version, die Zwischenstützen waren aus Sandstein und korinthisch. Diese, im ganzen 17, gehören ihrer Formgebung nach entschieden in die römische Kaiserzeit; dagegen möchte man das übrige Bauwerk noch der hellenistischen Zeit zuweisen. Bekräftigt wird dieser Ansatz und die Annahme eines späteren Einbaus der vorgefundnen Zwischenstufen durch die Verschiedenheit des Materials (vgl. Bötticher a. a. O. S. 398).

Leonidion (Südwestbau. Vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXVIII S. 49 f.; Bd. V Taf. VI. XII—XIII S. 8. 43 ff., Abb. 1300 S. 1089 nach Bötticher a. a. O. S. 355).

Bei dem Umbau, den das Leonidion in römischer Zeit erfuhr, blieben die seine Phystognomie bestimmenden Teile erhalten. Reste (Poros) sind in situ (Säulenbasen, Krepis, Fundamente) oder hervorgezogen aus der byzantinischen Westmauer so reichlich vorhanden, daß teils eine genaue und vollständige, teils eine wenigstens in den Grundzügen sichere Rekonstruktion des ursprünglichen Bauwerks möglich ist.

Das Leonidion war ein Oblong von 73,51 m zu 80,20 m. Seinen Mittelpunkt bildete ein quadratischer Hof von rund 80 m Seite, der von einer dorischen Halle (44 Säulen) umgeben war. Rings um die Halle lagen Sala und Zimmer, im Norden, Osten und Süden auf eine Tiefe von ca. 10 m, im Westen von ca. 15 m. Hier befanden sich die Hauptgemächer: ein großer

Mittelsaal und je ein etwas schmalerer Saal zur Rechten und zur Linken. Eigene Säulenstellungen scheinen dieselben ausgezeichnet und mit der Hofhalle verknüpft zu haben. Außen war das mächtige Viereck von einer Halle jonischer Version umschlossen. Die Anzahl der Zugänge in das Innere ist unbekannt; die Hauptportalen sind jedenfalls an der den Hauptgemächern entgegengesetzten Ostseite voranzusetzen.

Eine unauferlegbare Antwort auf die Frage, welche Bestimmung die Stiftung des Leonidas ursprünglich gehabt habe, läßt sich schwerlich mehr geben; dazu ist das Innere zu stark zerstört. An eine Palastra zu denken liegt nahe und scheint durch die Aufbindung einer Anzahl von Ölfaschinen in einem gegen Nordosten gelegenen kleineren Zimmer noch besonders gerechtfertigt. Indessen ist gewiß mit Recht die Kleinheit des Hofes im Verhältnis zu der bebauten Grundfläche dagegen geltend gemacht worden. Die Vermutung, es sei das olympische Hellanodikeon (C. Lange a. a. O. S. 335 ff.) verfallen gegen die Altarperlegenheit — Sicherlich hatte die Außenhalle ihren eigenen, von der Bestimmung des Inneren unabhängigen Zweck. Sie ist zu angesehen, als daß das Bauprogramm lediglich in einer wirkungsvollen Dekoration des Äußeren oder der Charakterisierung eines Luxusbaues bestanden haben könnte. Uns scheint die Kombination der Hallen mit den Außenseiten des Hauses demselben Bedürfnis entsprungen, welches die Echolhalle und die Südhalle als selbständige Bauten ins Leben rief. Die Hallen des Leonidas konnten aber noch weit vielköpfigeren Mängeln Unterstand bieten und als θέατρον dienen denn jene. Zu letzterem lagen sie an dem besten Platze, in dem Winkel zwischen der die heilige aufnehmenden Pompenstraße und dem Wege zu dem äußeren Festplatz und dem Hippodrom, und auch die eigenartige Orientierung (Verschiebung) des Ganzen, für die man sonst vergeblich nach einer Erklärung sucht, ist zweifellos darauf berechnet, den Ausblick von den Hallen so günstig als möglich zu gestalten. Was aber den mit den Hallen kombinierten Innenbau betrifft, so dürfte es schwer sein, eine entsprechendere Bestimmung für ihn ausfindig zu machen als die, welche er zu Pausanias' Zeit hatte, wo — wir dürfen wohl ergänzen, unter anderen — die Prokonsuln darin wohnten. Zu einem Hôtel (καρρυδριον) für die Ehrengäste des elischen Staates: befreundete Fürsten und Staatsmänner, Führer (ἀρχιτέκτονες) von Staatsgesellschaften (ἀρχαί), um Olympia verdiente Private u. dgl., scheint die Anlage, der einerseits die Anspruchslosigkeit und Zweckmäßigkeit eines wirklichen Hauses, andererseits die Großräumigkeit und Offenheit einer Palastra oder eines Verwaltungsgebäudes fehlt, in der That am besten geeignet. Spuren von Wagengeleisen an der Nordwest- und Nordostecke der Außenhalle würden,

wenn die betreffenden Plinthen nicht erst nach anderweltiger Benutzung hierher versetzt worden sind, dies nur bestätigen.

Der römische Umbau ließ die äußere und innere Halle bestehen, die dazwischen liegenden Wohnräume aber wurden umgestaltet (Ziegelwerk) und der offene Hof zu einer Wasser- und Gartenanlage benützt.

In dem alten Bau hatten die dem Hofe fern liegenden Ecksäle Mangel an Licht. Abhilfe zu schaffen, verwandelte man die anstossenden Säle des Nord- bzw. Südfügels in umsäumte Lichthöfe mit Impluvien. Auf diese Lichthöfe wurden nun der Responsion halber auch die nächsten mehr gegen die Mitte der betreffenden Flügel gelegenen Zimmer orientiert, während das mittlere — eine schwer begreifliche Raumvergehung — zum Durchgang in den Haupthof genommen worden zu sein scheint. In der Längsrichtung des Geländes (Ostwest) gehende Korridore verbanden die beiden Flügelabteilungen. Geringer waren die Veränderungen auf dem West- und dem Ostflügel. Hier nahm die Mitte ein mit zwei Säulen sich öffnender, übrigens schon in griechischer Zeit vorhandener Saal ein, an den sich rechts und links zunächst ein Durchgang, dann ein kleineres und weiterhin ein größeres Zimmer anschlossen; dort führte man an den Wänden des Hauptsalles eine Säulenstellung hin, wodurch dieser das Schema eines vornehmen Tricliniums erhielt¹⁾.

Die Hofanlage besteht in der Hauptsache aus zwei tiefen Bassins, von denen das innere einen Kreis, das äußere mehrere Kurven beschreibt, und zwei entsprechenden Inseln. Diese haben wir uns bepflanzt und mit kleineren, auf Ziegelpfeilern aufgestellten Dekorationsstücken ausgestattet zu denken; das Köpfchen der knidischen Aphrodite Abb. 1294 S. 1087 ist hier gefunden worden. Brücken führten über jedes Eurypus.

Die Gründung des Leonidäion fällt möglicherweise noch in das 4. Jahrh. v. Chr., sicher vor den Bau der westlichen Altismauer. Seine Ostfassade steht dieser unvorteilhaft nahe und seine Nordostecke tritt gegen das Pompenthor, den Südfügel desselben verdeckend, vor. Dies war zu vermeiden, wenn Mauer und Thor zur Zeit des Leonidäischen Baues schon existiert hätten; gezwungen aber war man zu dem Verstoße, wenn zur Zeit der Mauer- und Thoranlage das Leonidäion schon bestand (vgl. Funde S. 19; Bötticher a. a. O. S. 353). Die Südwest-

¹⁾ Die zehn gleich oder nahezu gleich großen Wohnungen, die C. Lange a. a. O. S. 337 unterscheidet, reduzieren sich auf fünf verschiedene GröÙe und Gestalt (mit und ohne Säulen in antis, mit und ohne Vorzimmer, προαύλη), die Zehnzahl aber ist rein willkürlich konstruiert.

traco das Peribolos war nämlich durch das Hypodamion, das nicht außerhalb bleiben durfte, malweislich vorgesehmet, für das Thor aber blieb unter solchen Umständen eine bessere Stelle als die gewählte nicht übrig, da einer Verlegung mehr nach Norden die Tempelterrasse im Wege stand. Außerdem ergibt sich das höhere Alter des Leonidaion auch durch den Befund seines Unterbaues und dessen nächster Umgebung. Der unterste Teil seines zweistufigen Krepidoma ist nämlich verschüttet und unter der den Bau umziehenden Wassertrinne eine ältere, ca. 0,45 m tiefer liegende gefunden worden, eine That- sache, die nach Bormann aus dem Bestreben zu erklären ist, die bei Erläuterung des Pompeithores zwischen dessen Niveau und jenem des Leonidaion sich ergebende Höhendifferenz möglichst zu verringern. Somit ergab sich, vorausgesetzt, daß die Westkellermauer wirklich, wie behauptet wird, der makedonischen Epoche angehört, als Bauzeit des Leonidaion ungefähr die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. Indessen da jene Behauptung keineswegs so fest steht, sei hervorgehoben, daß der Charakter des Bauwerks weit mehr der durch die Diadochen inaugurierten Königsperiode entspricht als jener des Mausoleums und ephesischen Artemision. Schon die etwas prahlerische und luxuriöse Größe der Anlage reht sich schlecht mit den Anschauungen einer Zeit, die nur den Göttern Palläste vergönnte. Auch die Formgebung entbehrt bereits jener nüchternen Anmut, welche den Werken aus den mittleren Decennien des 4. Jahrh. v. Chr. noch eigen ist. Jener Vollkörperlichkeit, jener scheinbar zwanglosen, sozusagen vollkommenen Aussprache inneren Lebens, die von der ersten Blütezeit bis in die Epoche des Skopas Prinzip der griechischen Kunst ist, tritt hier bereits die Magerkeit und der ausgesprochen geometrische oder schematische Zuschnitt der Glieder gegenüber.

Beide Hallen waren eleganten Anflusses. In der ionischen Fühle der Fries; die Säulen der dorischen entwickelten sich zu einer Höhe von 6 unteren Durchmesser und waren überdies so weit gestellt, daß auf jedes Interkolumnium je drei Metopen kamen, dies half mit Rücksicht auf größere Lichtzufuhr für die dahinter gelegenen Gemächer, teils aber auch in dem Bestreben, der dorischen Version die Leichtigkeit der ionischen zu geben.

Au dem Gebälk der Innenhalle hat sich unter einem späteren Putz die ursprüngliche Bemalung zum Teil sehr gut erhalten. Triglyphen und Metopen waren dunkelschwarzblau; die Gliederung zwischen Triglyphen und Gison trug zu unterst ein Schema von blauen, weißen nymphenartigen Blättern auf rotem Grund, inmitten einen Mäander in Rot auf blauem Grund, zu oberst wieder ein Schema von Blättern, die in Rot und Blau alternierten, aber nicht Blatt für

Blatt, sondern merkwürdigerweise Blatthälften für Blatt- hälften. Die Junktur über den Tropfenplatten war rot, das Blattornament des Gekrenkynns rot und blau.

Ausgezeichnet durch die Schönheit ihres plastischen Schmuckes (Löwenköpfe mit Akanthosranken, aus denen schlauke Doppelpalmetten als Stützriegel emporsprießen) ist die Terrakottasima der Außen- halle. Ihren unteren Saum verziert ein gelb in dunk- lem Firnisgrund ausgesparter Mäander, ihr Kyma ein gleichfalls nach der Methode der sog. rotfigürigen Vasenbilder koloriertes Blattschema.

Werkstätte des Phedias (byzantinische Kirche). Vgl. Ausgr. Bd. II S. 18; Bd. III Taf. XXXVI S. 29 ff.; Funde Taf. 1–III.

Die eingehende Untersuchung der schon durch die französische Expedition aufgedeckten byzantini- schen Kirche hat ergeben, daß deren Unterbau in hellenistische Zeit zurückreicht. Die Fundamente und der ca. 1,30 m hohe Sockel des 32,18 m langen und 14,50 m breiten Gebäudes sind aus Poros; dar- über folgte Ziegelwerk. Eine Wassertrinne, die das Mauerwerk umzieht, ist mit zahlreichen Schöpfplätzen versehen, ein Zeichen starken Wasserverbrauchs im Innern oder in der Umgebung. Der Eingang lag im Osten. Zwei vortretende Pfeiler teilten den Raum in ein quadratisches Vorgemach und einen oblongen Saal. Parallel jeder Längswand waren Stützen an- geordnet, in dem Vorraum je zwei, von denen nur die Sockel gefunden worden sind, in dem Saal je vier Säulen dorischer Ordnung. Hier indessen über- dies nach paarweise übereinander liegenden Qua- dratbüchern in dem Porosockel zur Aufnahme von eubelförmigen Tragsteinen zu schließen, in einer Höhe von 1,30 m über dem Fußboden »Regalbretter« an den Wänden hingelaufen sein. In dem Vorgemache dagegen lag ein 6,03 m langes und 3,25 m breites an den Enden abgerundetes Becken aus Poros mit 0,16 m hohen Barkateinrändern, dessen halbrunde Enden mit Marmorplatten gepflastert sind, zum Vor- schein gekommen.

Dieses Bauwerk muß dasselbe sein, das aus Pan- sanias als *ἱερὸν τοῦ Φειδίου* verfährt. Topographi- sche Gesichtspunkte lassen bezüglich des letzteren nur die Wahl zwischen dem Unterbau der byzan- tinischen Kirche und dem antiken Bau. Dieser schließt sich aber durch seine Grundrißbildung, die nur die Anlage von Raumabschnitten sehr geringer Tiefe gestattete, sofort selbst wieder aus (vgl. oben S. 1079). Dagegen trägt jeder dem Beweis, daß er in der That die Werkstätte des Phedias ist, auch in sich selbst.

Ware Phedias' Schöpfung ein Steinkohls gewesen, so würden wir von dem Gebäude, in dem dieselbe entstand, als selbstverständlich voraussetzen, daß es eine leichte Höhe und Breite zum mindesten gleich der Zeustempelcella gehabt habe. Eine solche For-

derung scheint unbegründet, nachdem das Bild aus Gold und Elfenbein war, also aus vielen Einzelteilen sich zusammensetzte. Trotzdem ist dieselbe auch bei dieser Technik berechtigt. Zwar zur Bearbeitung der verschiedenen Inkrustationsstücke genügten auch kleinere Räume. Allein diese Detailarbeit setzt die Existenz der Grundform voraus. Auch nachdem diese vorhanden, war die Ausmodellierung, Anpassung und Fügung der einzelnen Goldelfenbeinteile noch immer eine schwierige und äußerste Sorgfalt erheischende Arbeit, bei der es auch an kleinen Änderungen, Nachhilfen in der Grundform selbst nicht gefehlt haben wird. Daß diese vorerst in Thon hergestellt und nach dem Thonmodell die Inkrustationsarbeiten betrieben worden wären, hat Bötticher a. a. O. S. 318 mit Recht zurückgewiesen. Aber auch angenommen, es sei dies der Fall gewesen und man habe sich nicht gescheut, später über dem definitiven Kern das kostbare Material noch einmal einer Bearbeitung zu unterziehen, zu recken und zu biegen, anzulichten und wegunehmen, immerhin mußte das Atelier so geräumig sein, daß man die Grundform (sei es nun in Thon oder, wie wir bestimmt annehmen, gleich in Holz) auch darin aufbauen konnte.

Der gestellten Forderung entspricht der Unterbau der byzantinischen Kirche vollkommen. Schon Adler hat auf die merkwürdige Übereinstimmung desselben mit der Zeustempelcella nach Länge, Breite, Thürweite (4,50 m), Orientierung, innere Einteilung, sowie auf die bedeutende Höhe des Baues — die Stärke der Sockelmauer beträgt 1,12 m — aufmerksam gemacht. Nur sind es in erster Linie nicht ästhetische Rücksichten, welche die Übereinstimmung hervorgerufen haben, sondern die angeleiteten praktischen¹⁾. Aus dem Atelier wird das Bild in einzelnen größeren Partien fix und fertig in sein definitives Heilm, den Tempel, verbracht worden sein.

Ebensoviegl als die Raumverhältnisse braucht die Anordnung von Säulen im Innern auf Gründe ästhetischer Natur zurückgeführt zu werden. Bei der Weite des Raumes (12,26 m) waren eben Zwischenstützen für die Decke unerlässlich. Ob dieselben von Anfang an aus Stein gewesen sind, ist freilich

eine andre Frage. Daß »Regalbretter« für das Atelier von besonderem Werte waren, leuchtet ein. Ratschhaft bliebe nur das beschriebene »Becken« des Vorraums, wenn dasselbe als solches in hellenische Zeit zurückgehen sollte. Indessen scheint seine Anlage erst aus römischer Zeit zu datieren, in welcher auch die rundbogig geschlossenen Fenster der Längswände, je drei auf jeder Seite, entstanden sind. Pausanias erwähnt in dem Ergasterion den Altar aller Götter *ἐν κοινῷ*. Diesen kann man sich nicht besser situiert denken als in dem Vorgemach, dort wo das »Becken« sich befindet. Es läßt sich daher die Frage nicht abweisen, ob, was von dem Hellenen hellenischen Ursprungs ist, nicht doch einen Bestandteil dieses Altars gebildet hat.

Selbstverständlich umgaben seinerzeit das beschriebene Atelier, das wesentlich als Komposition- und Materialsaal gedient haben dürfte, noch verschiedene Annexen: Fachwerk- und Bretterbuden, Öfen u. dergl. Daß man den Haupthau, den Stellvertreter des im Bau begriffenen Zeustempels, das Geburtshaus des Bildes, nach erfülltem Zweck nicht wieder abbrach, kann bei seinem durch die Größe und Kostbarkeit des Bildes bestimten monumentalen Charakter nicht Wunder nehmen. Welche neue Bestimmung er aber erhalten habe, ist schwer zu sagen. Curtius' Meinung, das Gebäude habe der olympischen Priesterschaft als Versammlungs- und Amtszentral gedient, mag, auf die nachhellenische Zeit beschränkt, das Richtige treffen (Altare S. 29). Denn der Saal liegt nicht nur unmittelbar bei dem Theokoleon, sondern scheint in römischer Zeit auch in dessen Erweiterungsbauten hineingezogen worden zu sein²⁾.

In diesem Gebäude, ursprünglich Ergasterion, später Bestandteil des Priesterhauses, schling also zu Beginn des 5. Jahrh. n. Chr. der jungchristliche Kult seinen Sitz auf (vgl. oben S. 1065). An die ehemalige Thür wurde die Apsis angebaut, die beiden westlichen Fenster zu Thüren vertieft und die östliche durch eine Außenhalle als Hauptporto bezeichnet. Eingesetzte Schuttmauern und Säulen gaben nach Abbruch der störendsten Reste des alten Innenhauses dem Raum eine neue Einteilung. Ein Raumabschnitt am Westende wurde zu zwei, ihrer Bestimmung nach unbekannten Zimmern benutzt. Sie mündeten auf einen zwischen den beiden Thüren hergestellten schmalen Hof. An diesen stieß eine von vier Säulen getragene innere Vorhalle (Narthex). Von hier führten drei Thüren in die dreischiffige Basilika.

¹⁾ Ausgr. a. a. O. S. 31: »Nun sind die richtigen Maße dieses Gebäudes den entsprechenden der Cella des Zeustempels sehr ähnlich; die dreischiffige Raumgestaltung mit Seitengalerien auf je sieben Stützen ist dieselbe; identisch ist ferner nach Lage und Größe die kolossale Eingangstür, identisch endlich die Orientierung, so daß bei Annahme eines gleich großen Oberlichts Tag für Tag in dem Atelier dieselbe Beleuchtung war wie in dem Tempel und folglich auch jede Wirkung von Luft und Licht schon am größten Modell beobachtet und für das Original direkt verwertet werden konnte.«

²⁾ Rathgeber: »Desselben Gebäudes (Ergasterion) bedienten sich wohl auch die Nachkommen des Phokidas, die Phaladryntai, sowie der Messenier Damophon in Fällen, wo die Arbeit nicht am Koloß im Tempel selbst gemacht zu werden brauchte.«

Je fünf Stützen, drei Säulen und dem Altarraum zunächst zwei mit Halbsäulen versehene Pflaster, trennten die Schiffe. Durchbrochene Marmorschranken mit Thüren sperrten und öffneten das Presbyterium. Noch vor den Schranken erhob sich an der Evangelienseite ein über Treppen von zwei Seiten zugänglicher Ambon. Unter dem Triumphbogen stand der Altar. In der Apsis schließte sich eine halbkreisförmige Bank mit Kathedra für die Gelieblichkeit hin. Alle besseren Bauteile sind antiken Gebäuden entnommen worden. Aus dem Philippion stammen Teile des Fußbodenbelags, aus der Exedra des Herodes korinthische Pilasterkapitäl.

Palästra und Gymnasion (vgl. Anscr. Bd. V Taf. V. XXXVIII—XI. S. 40 ff.; Funde Taf. I—III; Abb. 1801 S. 1089).

Die Palästra, oder kleinere Bezirk zur Linken des Eingangs in das Gymnasion (Paus. VI. 21. 2), bildet ein Quadrat von rund 66 m Seite. Der außen mit einem Deckgesims versehene und profilierte Sockel der Mauern bestand gleich sämtlichen Stützen aus Puros, der übrige Teil der Umfassungswände dagegen aus Ziegel, der Innenwände aus Fachwerk. Gehalk und Decke waren aus Holz.

Die Eingänge, Vestibulo (πρόθυρα) mit zwei Säulen in antia korinthischer Ordnung, lagen an den beiden Enden der Südseite; sie führten nicht unmittelbar in das Innere, sondern vermittelt eines Durchgangesraumes (διπασιδων, διπαδων, διπαυα) ¹⁾. Eine einfache Thüre in der Nordwand verband die Anlage mit dem Gymnasion.

Den größten Flächenraum des Gebäudes nimmt ein quadratischer, von einer dorischen Säulenhalle umschlossener Hof (ca. 41 m Seite) ein. Dieser Hof war es, wo für gewöhnlich die Übungen der Palästra (Ring- und Faustkampf, Sprung) vorgenommen wurden. In seinem nördlichen Teile hat sich ein markwürdiges, aus zweierlei Thonplatten formiertes Pflaster erhalten. Die einen sind quadratisch und an ihrer Oberfläche fein gerieft, die anderen haben die Gestalt von flachen Regenziegeln, und zusammengeordnet sind beide Arten in der Weise, daß je vier Reihen der erstere in westöstlicher Richtung von je zwei Reihen der letzteren unterbrochen werden. Die Anschauung dieses jedenfalls auf festen Stand und Entwässerung berechneten Belags steht ebenso wenig fest als sein besonderer Zweck.

Rings um den Hof lagen Zimmer und offene Sitze (καθισμα) verschiedener Größe. Die Säulenstellungen der letzteren hatten ionische Verden, so daß also also drei Stützen an dem Gebäude vertreten waren. Die größte Tiefe hatten die den Flügeln gegenüber gelegenen Räumlichkeiten der Nordseite. In der hier

die Mitte einnehmenden Exedra, dem rings mit einer Steinhaut versehenen Hauptsaal der gesamten Anlage, haben wir das Ephobeum (ἐφύβειον) zu erkennen (Vitr. V. 11), nicht in der schmalen Halle, die fast die ganze Südseite behauptet. Die beiden Zimmer zur Rechten und Linken des Ephobeum dürften als Elaeosthesium (ἐλαωθήσιον) und (Aniesterium (ἀνιστηριον) zu bezeichnen sein. Die Eckzimmer der Nordseite waren nicht direkt vom Hofe aus zugänglich, das östliche gibt sich durch sein Badestassin als frigida lavatio (λουτήριον) zu erkennen, und eine ähnliche Bestimmung wird auch das westliche gehabt haben (Vitr. I. c.). Die Garderobe (τονοδοτήριον) darf man, wenn es eine besondere gab, wohl in dem Zimmer annehmen, das an den Westeingang stößt und sicher durch eine Thüre verschließbar war. Für die übrigen Räumlichkeiten sind Namen nicht einmal in Vorschlag zu bringen. Mehrere waren gleich dem Ephobeum mit Steinhäuten versehen, wie wenig man sie deshalb als Auditoria zu bezeichnen das Recht hat, leidet der Umstand, daß auch die beiden Prothyra solche Ränge hatten.

Das Terrain der Palästra ist frühzeitig von den Ablagerungen des Klastos überdeckt und so ihr Baumaterial gegen Verschleppung und Verlehtung mehr gesichert worden. Eine Anzahl von Säulen hat man wieder ganz aufrichten können. Die Schäfte waren in ihrer unteren Hälfte unkanalisiert, entweder ringsum oder doch an der Innenseite. Verhältnisse (die Höhe der dorischen Säulen beträgt 6 m Durchmesser) und Formgebung sind jene des hellenistischen Zeitalters. Die letztere ist nicht frei von Willkür und köhnen Neuerungen und bekundet zugleich mit der Respektlosigkeit vor dem hergebrachten Aussehen der Glieder eine gewisse Verleht oder Unreihheit des Geschmacks, die der hellenischen Kunst bis in das 3. Jahrh. v. Chr. hinein ganz fremd bleibt. Hierher gehören namentlich die zwitlerhafte, pompejanisch anmutende Kapitellbildung der Eingänge, die der schreierstilmaßige Zerschnitt der dazu gehörigen Antenkapitelle, die allerdings pikante Spielerei, das Polster des ionischen Kapitells zu durchschneiden und beide Teile als mit ihren Stengeln in einander geschlungene Lotuskelche darzustellen u. s. w. Mit dem dick aufgetragenen Putz haben sich viele Kohlrutsuren erhalten. Alle Kymatia (auch das Behnuskyma der ionischen Säulen) waren mit Blattornament, also Rundstäbe mit Perlschnüren malerisch detailliert; der Hals der ionischen Anten trug einen etwas barocken Anthemienkranz. Als vorherrschende Farben werden Tiefblau und Rot bezeichnet.

Man kommt der Wahrheit gewiss näher, wenn man die Errichtung der Palästra statt in das Ende des 4. in die zweite Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. setzt. Auf ihrem Grund und Boden hatte schon vordem ein Gebäude gestanden, wie aus der reichen Durch-

¹⁾ In dem Thürraum des südöstlichen Eingangs scheint ein Altar gestanden zu haben.

setzung der Erdschichten unter ihren Fundamenten mit Aschen- und Kohlenresten geschlossen worden ist (Anagr. n. a. O. S. 11).

Wohl vornehmlich mit Rücksicht auf die primitiven und ungenügenden Baderinrichtungen der Palästra ist in römischer Zeit in nächster Nähe derselben eine Thermenanlage aufgeführt worden. Der Situationsplan zeigt sie südwestlich von dem Bau, bei der neuen Kladeobrücke.

Das Gymnasion war nicht wie die Palästra ein geschlossenes Gebäude, sondern ein ausgelehnter, von Säulenhallen locker umrahmter Platz. Auf letzterem sah Pausanias jene Krepis, die vordem ein Tropäon über die Arkade getragen hatte. Die Hallen des Gymnasions waren dorischer Ordnung. Die südliche, deren Erstreckung unbekannt ist, lehnte sich an die Nordwand der Palästra. Die östliche zweischiffige, mit durch Strebepfeiler verstärkter Rückwand, von welcher Süd- und Nordende freigelegt worden sind, hatte eine Länge von über einem Stadion oder rund 210 m, und es ist somit klar, daß sie als überdachtes, bei schlechtem Wetter benutztes Stadion (Vitr. l. c.) zu betrachten ist. «Lochartige Ausklümmungen» in der Axe der dritten Innensäule von Süden haben wahrscheinlich zur Aufnahme von hölzernen Marken gedient, die zusammen mit anderen an der entsprechenden Stelle vor dem Nordende die gesamte Stadionlänge bezeichneten.

Die Konstruktionsweise des Gymnasions ist dieselbe wie jene der Palästra. Auch in stilistischer Hinsicht stehen beide Bauwerke einander sehr nahe.

Zwischen Süd- und Nordhalle des Gymnasions lag die von Pausanias erwähnte *Isodoos* in Gestalt eines stützhaken Propyläon. Nicht nur die lockere Verbindung desselben mit den Hallen, auch die Verschiedenheit des Materials (weißer Kalkstein für Stersolat und Stufenbau, Poros für Säulen, Gebälk und Decke) und der Stils geben den späteren, wohl nahe dem Beginn der römischen Kaiserzeit erfolgten Einbau zu erkennen. Den Kern der auf ihren Stufen erhaltenen Anlage bildeten zwei in Halbsäulenhülle endigende Längsmauern mit je einer ebenso abgerundeten Quermauer. Durch jede Quermauer war eine Thüre gebrochen, die östlichen Durchgang gewährte, während zwischen ihren Stirnen der etwa tiefer gelegene, breitere, mit Gitterthüren versperre Hauptweg hindurchführte. Außer den Halbsäulen der Quermäure trennten zwei Reihen von je sechs Säulen, drei östlich und drei westlich von der Quermauer, das Hauptschiff von den Nebenschiffen, der eigentliche Thortorvorbau aber bestand in je vier Säulen mit Gebälk und Giebel.

Den Aufbau korinthischer Version zeigt Abb. 1301 S. 1089. Die Kapitelle sind gut gezeichnet, aber schon römischen Charakters. Den Fries schmückten Stierschädel und Blumen, die durch Wellbinden guir-

landenartig verbunden waren. Auch die Decke war aus Stein; aus ihren tiefen Kassetten hingen plastische Sternblumen nieder.

Nachst der Osthalle des Gymnasions lagen nach Pausanias (VI, 21, 2) gegen Mittag und Abend gerichtet die Wohnungen der Athleten (*τῆς αὐτοῦ δὲ τῆς πρὸς ἀνδροχόντῃ ἡλίου τοῦ γυμνασίου προαίεος τῇ τοῖς τῶν ἀθλητῶν εἰσὶν αἱ οἰκίαι*, ἐπὶ τε ἀνεμὸν τερπαιμένῳ Ἄλφᾳ καὶ ἡλῖον δυσούδῃ). Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß hierunter der Komplex zu verstehen ist, der, von der Rückwand der Osthalle nur durch die mehrfach erwähnte Südoststraße getrennt, hinter dem Prytaneion nach Norden sich auslehnt und in dem Situationsplan als römische Thermen bezeichnet ist. Die Thermen werden einen Annex des Athletenhanges gebildet haben. An der Straße läßt der Plan ein einfaches *ὀψοῦρα* und dann anschließend ein Peristyl mit Bassin erkennen; den Fußboden dieses Peristyls schmückten Mosaikbilder römischer Zeit.

Bildwerke aus Olympia.

Von der Menge der einst in der Altis vorhandenen Bildwerke hat der Leser durch das Kapitel über Pausanias' Periegesis eine Vorstellung empfangen. Auch wie diese Hunderte von Weihgeschenken, Ehre- und Siegerstatuen angeordnet und über das Altisterrain verteilt waren, ist dort klar zu stellen versucht worden¹⁾.

¹⁾ Dieselben Reihen, die Pausanias' Periegesis zu rekonstruieren zwingt, ergeben sich, wenn man lediglich die Disposition der in dem Situationsplan bezeichneten Basen verfolgt. Man unterscheidet:

1. eine Basenreihe am Fuße der Schatzhausterrasse von dem Metroon bis in den Stadioneingang hinein (Paus. V, 21, 2—16);

2. deren Fortsetzung vor der Echohalle (Paus. V, 21, 17—22, 1) und Proedria (die Korymbenähne scheint Strazanes und andre Anathemata geschieden zu haben);

3. je eine Reihe an beiden Seiten des Westostschenkels der Pompenstraße, a) eine nördliche auf der Tempelterrasse (Paus. VI etwa 13, 11; Telemachos — 16, 9); b) eine südliche (die halbe der Westaltismauer einen kurzen Zweig nach Süden entsendet) vor dem Hippodameion und Hileuterion (Paus. V, 22, 2 bis V, 23 und VI, 17, 1 bis 17, 77); die Statuen haben wir uns der Straße zugekehrt zu denken, nur aus der Gruppe an dem Buleuterionumgang schämen welche nach Osten orientiert gewesen zu sein (Paus. V, 22, 5);

4. in der Masse der vor der Zensempelfronte gelegenen Basen a) eine äußere Reihe, die in der Linie der Wasserleitung bis in die Nähe der Olonoassaule sich erstreckt (Paus. V, 23, 1 bis 24, 1

Die Zahl der gemachten Funde ist eine verhältnismäßig sehr geringe. Der Grund liegt in dem Material, aus dem weitläufig die meisten Alltagsgegenstände gefertigt waren. Bronze, die zu allen, besonders aber in barbarischen Zeiten gesucht und hochgeschätzt war.

Nur die bedeutendsten Skulpturen aus Olympia sollen hier eine Würdigung erfahren und selbst diese nicht alle, sondern mit wenigen Ausnahmen nur jene, von deren Beschaffenheit durch die beigegebenen Abbildungen einige Anschauung gewährt ist.

Archaische Bildwerke.

a) Aus Bronze (vgl. Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia, Abhandl. d. kgl. Akademie d. Wissensch. zu Berlin 1879):

Zoukakopf (Abh. 1276 n. h. S. 1076, nach Funde Taf. XXIV). Halbhelmsgröße; dick gegossen und mit Eisenbügel zum Einsatz in den Rumpf versehen; gefunden nahe der Südwestecke des Zeustempels (vgl. Anagr. Bd III Taf. XXII S. 14).

Die Kunststufe, welche dieser Kopf repräsentiert, ist jene der Bildwerke des äginetischen Athenatempels und zwar des Westgiebels. Gesichtformen und Haar sind auf das strengste stilisiert, nicht in schwankender oder primitiver Weise, sondern nach festen, bereits hoch entwickelten Schulgesetzen.

Auf die Grundformen des menschlichen Hauptes sehen wir den Künstler mit großer Gewissenhaftigkeit und respektablen Kenntnissen eingehen, dagegen völlig Verzicht leisten auf die Wiedergabe der mannigfaltig bewegten und in ihren Konturen verfließenden Fleischdecke. Letztere existiert für ihn nur insoweit, als sie zur Hervorbringung der Naturalität unumgänglich nötig ist. Diese prinzipielle Magerkeit und Reliefart ist in den Figuren des äginetischen Ostgiebels bereits mit bestem Erfolge aufgegeben, den Westgiebelfiguren dagegen noch eigen. Den letzteren entspricht das Werk auch in der Umrissbildung, dem metrischen und rhythmischen Verhalten der einzelnen Kopfteile. Hoch über den Augen schneiden die Augenbrauen in weitem Bogen in die starre Stirne ein und gehen ohne merklichen Winkel in den Kontur des Nasenbeins über. Die Nase selbst erscheint dadurch kurz. Der Flachbildung gemäß,

und VI, 17, 7? bis 18, 7); b) zum mindesten noch eine zweite, innere in der Flucht des Hinterhauptes und der hufbrunden Basen elischer Frauen (Paus. V, 24, 1—4 und VI etwa 6, 1: Narykidas, Kallias bis etwa 13, 11):

b. die Spur einer Aufstellung zwischen Pelopion und Zeustempel (Paus. V, 24, 6—9):

c. eine Reihe, die sich von den genannten halbrunden Basen über die Basis des Dreiplois hinweg zwischen Pelopion und Zeustempel hindurch gegen das Heraklion erstreckte (Paus. VI, 1, 3 bis etwa 6, 1).

welche die ganze Maske beherrscht, sind auch die Augen sehr leicht gebildet und entsprechend der Augenbrauenführung mit ihren Axen etwas nach innen geneigt. Der Ausdruck des Mundes ist zwar ein ganz anderer als an den Ägineten, aber die Lippen sind doch ähnlich lang gezogen und aneinander gepreßt. Das Profil zeigt uns dasselbe nach oben zurückweichende Stirn und ein Ohr, das noch etwas grob und groß geformt und unorganisch angeheftet ist (vgl. Brunn, Mit. d. arch. Inst. VII, 119).

Haupt und Barthaar sind nach der Methode des entwickelten Archaismus angelegt und ausgeführt. Die in die Stirne herabgeklammte Masse endigt in zwei Reihen spiralischer Locken, deren Doppelhögen die beiden Augenbrauenbögen überspannen und der Maske einen schönen Abschluss und reichen Wechsel von Licht und Schatten gibt. Am Hinterhaupt ist das Haar leicht gewellt und in einzelnen Fäden ausdifferenziert; hinter der Stirne umschließt es ein Rufen, unter den Ohren ein Band, aus welchem sich Einzellocken lösen, um auf die Brust niederzufallen, während ein weiteres Band den Zopf (*apoboloe*) aufbindet. An dem kelförmigen Kinn- und dem Schnurrbart sind die Randkonturen aufs schärfste betont, das Innere in ähnlicher Weise gewellt und detailliert wie an dem Hinterhaupt.

Die Zeichnung ist, wie nach dem Material und dem Einfluß, den dasselbe auf die Formgebung ausübt, zu erwarten, schärfer und spröder als an den Ägineten, aber auch reicher an ziellichem Detail. Die Ausarbeitung des Zopfes mit seinen beiden Bändern, die Kräuselung der leisen Bartwellen, die Füllung der locker gehaltenen Stirnlocken verraten große Liebe für schöne, saubere Formen und sozusagen künstlichen Fleiß.

Die Augen waren aus besonderem Material eingesetzt.

Auf einem Schnitzausschnitt der Künstler wird die Stilverwandtschaft mit den äginetischen Werken schwerlich beruhen, sondern nur auf gemeinamer Entstehungszeit, Beginn des 6. Jahrh. v. Chr. Gegen eine Herkunft aus äginetischer Werkstatt spricht der geistige Charakter des Kopfes. Es beherrscht denselben eine herbe, tiefere Stimmung, die zu dem Ausdruck lebenswärtiger Naivität und lebensfrohen Empfindens, welchen die unverwundeten Ägineten zur Schau tragen, im schärfsten Gegensatz steht und sicher nicht auf Rechnung der dargestellten Person, sondern einer anders gestimmten Künstler- bzw. Volkseele zu setzen ist. Dieser Zug ist ein entscheidender Fortschritt in der Richtung der Ausdruckweise der Kunst in der ersten Blütezeit, tritt derselbe hier in dem Formenkleid der Ägineten und zwar der stilistisch älteren auf, so ist das Grund genug, den Schöpfer in einer anderen, aber verwandten Sippe zu suchen.

Die Bezeichnung Zeus darf als richtig angesehen werden. Eine kleine, gleichfalls in Olympia gefundene archaische Statuette (Ausgr. Bd. V Taf. XXVIII S. 17), die den Gott stehend und mit Mantel umgeben darstellt, zeigt wesentlich den gleichen Kopf-typus und ebenso eine weiter unten zu besprechende Terrakotta.

Außer diesem Kunstwerke ersten Ranges ist eine große Anzahl von kleineren Bronzebildern, Werken der Volkskunst und Weihgaben des kleinen Mannes, und eine Reihe von Erzeugnissen des Kunsthandwerks in Metall gefunden worden. Bezüglich der meisten müssen wir uns begnügen, auf Furtwänglers oben citierte Arbeit, ferner Curtius' Abhandlung »Das archaische Bronze relief aus Olympia« (Abhandl. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1879) und Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XXI—XXVI S. 10 ff.; Bd. V Taf. XXVII, XXVIII S. 17 f.; Funde Taf. XXVIII S. 17 zu verweisen. Besonders genannt seien jedoch:

Hohlform eines weiblichen Kopfes. Die Form ist gegossen und diente dazu, durch Einhämmern von Metallblech ein Hochreliefbild zu schaffen, das als Antefix künstlerisch verwendet werden konnte (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19; Curtius a. a. O. S. 4; Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII S. 117). Das Werk, unter dem ursprünglich vielleicht Hera verstanden war, scheint um mehr als eine Generation älter zu sein als der beschriebene Zeuskopf. Die Gesichtsbildung ist jener der sog. Apollonfiguren von Tenos und Thera ähnlich und von gleicher Altertümlichkeit. Zu beiden Seiten des Halses, der mit einem Gefaße geschmückt ist, gehen dicke Locken nieder, dünnere, nadelartige umschmeißen die Stirn. Die Formen erscheinen teils mit einem stumpfen Instrument geschnitten, teils mit der Hand modelliert; das ist Terrakottastil. (Brunn a. a. O. erklärt »die Scharfkantigkeit in den Locken über der Stirn, des Nasenrückens, der Ränder der Augen und Lippen« und hingegen die Rundlichkeit vieler anderer Partien aus der Herstellung in Hohlform). Das Köpfchen Ausgr. Bd. IV Taf. XXIV, 3 scheint in einer derartigen, freilich viel geringeren Hohlform ausgearbeitet zu sein.

Greifenköpfe (Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 47 ff.), Kesselhaken teils getrieben, teils gegossen, Bronzefiguren (περοπιδες) mit der Bedeutung der Abwehr. An dem stolz aufgebogenen Halse laufen reliefierte oder auch nur gravierte, spiralförmig endende »Locken« herab. Eigentliches Gefieder fehlt. Ein Auswuchs über der Stirn hat rechteckige Gestalt (ist knopfförmig profiliert). Die Ohren sind löffelförmig und spitz und stehen hoch aufgerichtet. Der Schnabel ist drohend aufgesperrt und läßt die schmale, nach oben gekrümmte

Zunge sehen. Die starke Betonung des Angorandes in Verbindung mit der Überhöhung des oberen Bogens deutet den mächtigen Blick an, an zwei Exemplaren war das Auge selbst aus Barstein eingesetzt.

Ein Vergleich mit den Greifentypen des Orients offenbart die ganze Größe und Eigentümlichkeit der griechischen Gestaltungskraft. Ihre merkwürdige Beschränkung auf die wesentlichen Züge eines Objekts mit Unterdrückung jedes das Auge zerstreuen den, die Gesamtwirkung störenden Details, ihre Erbschaft auszusagen auf klare und ausdrucksvolle Umrissebildung, ihr Streben nach fester Gliederung und Proportionierung, das alles der Natur zum Trotz und doch wieder mit packender Lebendigkeit. — Es ist dieser ebenso strenge als schöne, ebenso kühn von der Natur abweichende als von allem Phantastischen entfernte Typus, den wir so glücklich sind als griechisch nachweisen zu können, geradezu eine künstlerische That, eines der ältesten und deutlichsten Zeugnisse davon, wie die griechische idealisierende Gestaltungskraft den vom Orient überkommenen Formen gegenüber trat. (Furtwängler).

Henkelfiguren mit Flügeln und Vogelschwanz (Ausgr. Bd. IV Taf. XXII—XXIV S. 17; Funde Taf. XXVIII S. 17), gegossen und graviert. Sie waren mit Nägeln so an den Gefaßrand befestigt, daß das menschliche Brustbild denselben überragend nach innen schaute, der gefiederte Teil außen anlag. Ösen dienten zur Aufnahme von Hängekettchen. Die Figuren sind häutig und unbärtig, tragen langes massiges, im Nacken sich aufbuschendes Haupthaar und ein mit graviertem Ornament geschmücktes Ärmelgewand. Die Arme sind ausgeschwungen an die Flügel angelegt. Flügel und Schwanz gehen nicht unmittelbar von der menschlichen Protonne aus, sondern von einem bandartigen Ring. Der Typus ist orientalisches und soll ursprünglich den Gott Asshur dargestellt haben. Auch Stil und Arbeit sind nicht altgriechisch, sondern alle Exemplare als phönizischer Import anzusehen. Gleiche Dekorationsstücke sind in Priene (hier noch mit dem Gefaße zusammen) und im Orient selbst (Armenien) gefunden worden.

Bronzerelief, getrieben und graviert, nach oben sich vorjüngendes (unter 0,35 m, oben 0,25 m breit; 0,85 m hoch) Beschlagstück eines Gerätes aus Holz, gefunden vor der Südwestecke des Zeustempels (Ausgr. Bd. III Taf. XXIII S. 14; Funde Taf. XXVI S. 16; Curtius a. a. O. S. 22 ff.).

Der bildliche Schmuck der dünnen Metallplatte ist ähnlich wie an den sog. korinthischen Vasen auf etliche, durch Leisten getrennte Horizontalstreifen verteilt. Das unterste Feld, das allein so hoch ist als die drei übrigen zusammen, nimmt eine Darstellung ein, wie sie nach Pausanias auch an der sog. Kypselostruhe sich befand (Paus. V, 19, 5): Artemis, die Beherrscherin des Tierreiches, hält mit jeder

Hand einen Löwen am Hinterbein empor; sie ist nach orientalischer Anschauung geformt (Milchhofer, *Anfänge der Kunst* S. 86 f.; Roscher, *Myth. Lex.* S. 565), und zwar mit einem nach oben aufgeschlagenen und einem niederhängenden, übrigens wenig sichtbaren Flügelpaar. Ihr Gewand besteht in einem gefärbten Ärmelchiton, dessen weicher, in unstaten Falten brechender Stoff in bekannter Methode durch Wellenlinien gekennzeichnet ist. Der Köcher der pfeiltrohen, blitzschnellen Jägerin ist nicht zu sehen, wohl aber das quer über die Brust laufende Band dazu. Kopf und Füße der Gestalt sind nach links (v. Besch.) gewendet, der übrige Leib nach vorne.

Im zweiten Streifen ist Herakles dargestellt, wie er einen Kentauren erschlägt, ein Bild, das ähnlich komponiert, nur erweitert durch die Anwesenheit mehrerer Kentaurer gleichfalls an der Kypselade vorkam (Paus. V, 19, 9). Der nach früharchaischer Norm als volle Menschengestalt mit angewachsenem Pferdehinterleib gebildete Kentaur hat schon zwei Schüsse erlitten und ist nahe daran, im Laufe zusammenzubrechen; er wendet sich um und flieht mit ausgestreckter Rechten um Barinherzigkeit. Herakles ist ihm nachgeeilt und hat sich eben zu einem neuen Schuß in die Knie gelassen. Als Kleidung trägt er nur einen kurzen Chiton; das Löwenfell gab ihm die bildende Kunst, der Griechen wenigstens, bekanntlich erst gegen Ausgang der archaischen Periode. Auf seiner Brust kreuzen zwei Bänder; das eine hält das Schwert an seiner Linken, das andre den mehrfach umrissenen, pfeilgespickten Köcher im Rücken. Im Hintergrund ein Baum.

In dem dritten Streifen sind zwei Greifen in strengster Suspension einander gegenüber gestellt, den vierten und obersten nehmen drei Adler ein.

Hämmern und Gravieren, welche letztere nicht bloß die getriebenen Formen ausdrucksvoll umrandert, sondern auch selbständig ornamentiert, sind vorzüglich angeführt. «Volle Sicherheit und unverkennbare Meisterherrschaft» gibt sich in den Tiergestalten kund, «hier war eine alte Praxis vorhanden und die feine Zeichnung z. B. der Vogelbeine zeugt von einer genauen Beobachtung der Naturformen. Dagegen sind die menschlichen Gestalten plump und ungeschickt; hier ist die darstellende Kunst in ihren ersten Anfängen» (Curtius). Wir halten das Menschenbild und seine Pflege für so alt als irgend eines, können daher die hier betonten Vorzüge und Mängel der Darstellung nicht auf eine längere und kürzere Kunstpraxis zurückführen. In dieser Ansicht beirrt uns auch der Hinweis auf den orientalischen Teppichstil nicht, er kannte menschliche Gestalten so gut wie Herakles. Aber die Menschengestalt ist in ihren Bewegungen freier und mannigfaltiger als die tierische, bietet also der Kunst größere rhythmische Schwierigkeiten, welche auch die griechische erst,

nachdem sie die Bewegung der Tiere längst löshatte, glücklich überwunden hat; und die Menschengestalt ist im Vergleich zu den meisten gebräuchlichen Kunstfiguren in ihren Gliedmaßen so fein detailliert und in den Maßverhältnissen der einzelnen Teile zu einander so wenig evident differenziert, daß wieder die Kunst weit länger brauchte, bis sie eine wirksame und naturwahrscheinliche Skala von Distinktionen und Abstufungen errungen hatte, als bei den schon von Natur charakteristischer ausgeprägten Tieren. Darin allein also sehen wir die verschiedenen Grade von Vollkommenheit der Bildteile unseres Reliefs begründet, daß dasselbe eben ein Produkt der Jugendzeit der griechischen Kunst ist, möglicherweise noch des 7. Jahrh. v. Chr.

Der Hintergrund ist, auch dies in Übereinstimmung mit den ältesten Malereien, an vielen Stellen durch zu Rosetten oder Sternen gruppierte Punkte gefüllt und belebt, ein Kunstbrauch, der gleichfalls als Kennzeichen der Einwirkung des Teppichstils betrachtet wird.

Bronzerelief mit ausgeschultem Hintergrund und viereckigem Rahmen (Ausgr. Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 39 f.; Curtius a. a. O. S. 10), nach Art der sog. melischen Terrakottareliefs bestimmt, eine als Hintergrund dienende Fläche aus anderem Material, wohl meist Holz, zu dekorieren, getrieben und graviert, gefunden südlich von dem Baubau der Apolloniaten (0,53 m hoch, 0,39 m breit).

Dargestellt ist ein Schütze, nach links (v. Besch.) knieend, im Begriffe den Pfeil von der Sehne des Bogens abzuschnellen. Daß derselbe, bärtig und mit kurzem, nur durch Gravieren behielten Chiton angethan, Herakles ist so gut als der beschriebene Kentaurerschütze, darf wohl als sicher angenommen werden, auch wenn wir hier das Ziel des Schusses nicht kennen. Wir besitzen nämlich nicht das ganze Dekorationsstück sondern nur den rechten Abschluß desselben. Der Köcher hängt an der linken Hüfte.

Die Figur ist arm an plastischem Detail, erweckt aber Interesse durch die Gesamtbildung der Gliedmaßen. Der Leib ist schmachtig, der (linke) Arm mager und lang; die Oberschenkel schwellen mächtig an, die Unterschenkel dagegen verjüngen sich von den Waden abwärts zu einer überraschenden, plumpen Gradlinie. Es steckt in dieser vom Ende des 7. bis gegen den Ausgang des 6. Jahrh. v. Chr. üblichen, je nach Prolix oder Schlaff und engem Zellausschnitt modifizierten Bauart noch wenig Sinn für Ebenmaß. Das männliche Ideal der Epoche ist weniger schon als tüchtig, d. h. so leicht als starken Körpers und beides wird im Obermaße betont. — Altattischer und geringer, aber ähnlicher Charakter ist die bekannte Bronzeplatte aus Krota (Ann.

d. Inst. 1880 tav. d'agg. T; Milchhofer, Anfänge der Kunst S. 168 f.)

Bronzeloofragmente mit quadratischen Bildflächen, die durch triglyphierte Friesen getrennt, durch Flechtornamente zusammengedrängt sind, geschnitten und graviert (Ausgr. 191. IV Taf. XXV S. 18; Curtius a. a. O. S. 18 f., Furtwängler a. a. O. S. 91 f.). Ein Bild zeigt Herakles (Köcher auf dem Rücken) im Begriff, einen karikierten, struppigen Gezeien (Lösecke, Arch. Ztg. 1881 S. 40; Πύμας?) mit der Keule zu erschlagen; das Bild darüber eine mit gefesselten Händen am Boden hockende nackte Gestalt (Milchhofer a. a. O. S. 184 ff., Prometheus). — Auf einem anderen Fragment sieht man eine dahinfliehende Gorgone mit vier Rückenflügeln und zwei Knöchelstüßigen; darunter Herakles (Köcher auf dem Rücken; Name beigeschrieben), wie er einen glatzköpfigen Meerddämon, inschriftlich als Ὠκεὸς γέγων bezeichnet, bezwingt. — Eine weitere Tafel enthält einen Jüngling mit Lanze, dem eine bekleidete (fragmentierte) Gestalt mit offenem Armen (Kranz?) entgegentritt, während eine nackte am Boden liegt (Milchhofer a. a. O. S. 188; Theseus, Arhadne, Minotauros).

Fabrikationsort dieser noch dem 6. Jahrh. v. Chr. angehörigen Stücke, dergleichen auch in Dodona zum Vorschein gekommen sind, scheint Argos gewesen zu sein. Wenigstens ist das Alphabet der Inschriften von dother bekannt.

Silberplatte mit gestanztem Relief (r. estampé), Ornamenten (Gefährte, Palmetten, Buckel, konzentrische Ringe und Tierfiguren (Biegende und schreitende Löwen, stehende geflügelte Sphinxen); Produkt ioniellionischen Kunsthandwerks (Curtius a. a. O. S. 12, Furtwängler a. a. O. S. 57).

b) Aus Stein:

Herakops aus Mergelkalk (vgl. Abb. 1295 S. 1087 nach Ausgr. 191. IV Taf. XVI S. 13 f.). Höhe 0,53 m, Breite 0,37 m.

Dem Wesen dieses Kopfes entspricht es wohl am meisten, wenn wir ihn den Inkunabeln der Kunst zuzählen. Es liegt in diesem Worte der Begriff des Unentwickelten, und gewiss herrscht in dem Kopfe kein so ausgesprochenes stylistisches Prinzip wie z. B. trotz des entschiedensten Archaismus in dem Relief von Chrysaphus (Braun, Mitt. d. Ath. Inst. VII, 116).

Angesichts eines derartigen Werkes wird es schwer, den Einfluß der orientalischen Kunst auf die junggriechische, abgesehen von der Tradition gewisser Typen, bedeutend zu erröchten. Die einzigen Faktoren, von denen dieser Frühversuch, die Formen des menschlichen Hauptes plastisch zu bewältigen und in einem bestimmten Sinne zu beleben, abhängig erscheint, sind die Natur- und Kunstanschauungen, die als eigenste der griechischen Nation durch Hunderte von Denkmälern beglaubigt sind. Echte griechisch und der

orientalischen Kunst zuwider ist vor allem die klare Bestimmtheit der Formen in Verbindung mit einer fast zart zu nennenden Modellierung; der Orientaler geht derb ins Zeug, ist materialistisch, der Grieche formt dünn und scharf. Auch die Betimmung des Untergesichts ist eine spezifisch griechische Proportion, und die Seele, welche in diesen starren Zügen sich ankündigt, ist schon die nämliche, welche vollkommen auszudrücken die griechische Plastik ein paar Jahrhunderte sich abmühte. Das obere Augenlid ist etwas gewaltsam in die Höhe gezogen — es zurückzuschlagen hat man erst spät gelernt — und zeigt so verhältnismäßig viel vom eigentlichen Auge, die Göttin glotzt, aber wer mag bei einer so sorgsam und durchachten Arbeit zweifeln, daß ein offener beherrschender Blick erstrebt war? Recht wohl gelungen ist dagegen der Ausdruck des Mundes; es ist ein wirkliches Lächeln, das die schmalen seifenlosen Lippen durchzieht, und wenn dieses Lächeln auch keine Grübchen um die Mundwinkel hervorruft, sondern nur eckige und sinnige Vertiefungen, so hat der Künstler die Grübchen doch gesehen und wenigstens im Geiste richtig erfasst. Der ganze Optimismus der Kindheit des griechischen Volkes tritt uns in diesem Lächeln entgegen, ihre Lebensfreude, ihr Vertrauen auf die Güte der Götter und Menschen, ihr Unglaube an deren Neid und Tücke.

Das Auge ist in Überdrehung mit der gesamten Formgebung sehr flach gehalten; der Stern war gemalt und sein Rand durch Einrisse verstärkt. Auch die Augenbrauen sind bemalt zu denken; aber der Künstler hat sich hier nicht auf den koloristischen Ausdruck beschränkt, sondern auch das Relief durch schwache Brechung der Stirnfläche (mit Einrisse) nahe dem Oberaugenhöhlenrand hervorgehoben.

Ein schönes Stück Naturalismus gibt sich in den Haarschlangen unterhalb der Kopfsäule kund. Diese mögen Stirn und Schläfe des Modells, das der Künstler hatte, reizvoll umstürmt haben; ihm ist es bei der Schwere und Pedanterie seines Meißels vorerst nicht gelungen, diese Reize zu verewigen. Über der Tante, an der sich braunrote Farbe vorfand, ist das Haar schlicht nach unten gekämmt, und so wenig ist zwischen diesen Vertikalstrichen und den Schlangen vermittelt, daß das Haar oben und unten ausnahmslos verschiedener Stoff scheint, eine Stilhaar, die auch in der Geschichte der Draperie eine große Rolle spielt und dort noch heute manchen Archäologen ausführt. Auf dem Scheitel ist ein Zopf (Spuren roter Färbung) herab gelegt. Darüber sitzt eine Krone (πόλος). Sie ist durch vertikale Linien abgeteilt, die nur im Zusammenhang mit dem verloren gegangenen malerischen Schmuck (aufrecht stehende Blätter?) zu verstehen waren.

Die schwächste Stelle des Bildes scheint das Ohr, und doch ist dasselbe an sich nicht ungeschickt de-

tailliert. Aber es sitzt so schlecht als möglich und ist wiederum natürlich nach außen gebogen. Der archaischen Kunst gilt als Norm, das Ohr möglichst wenig zu verdecken; denn es ist ein zu wichtiger Faktor in der Tektonik des menschlichen Kopfes, ein unentbehrliches Element der Gliederung. Wo nun, wie hier, Veranlassung bestand, den Hals von stürkeren Haarmassen umrahmt zu zeigen, ließe man es naiv genug von denselben nach vorne gedrückt erscheinen. Einen Beleg gibt unter vielen anderen auch der unten zu besprechende Herakopf aus Terrakotta.

Höchst wahrscheinlich ist uns in dem Kopfe ein Rest des Tempelbildes in dem Herakon (Paus. V, 17, 1. Zur Stelle vgl. Robert, Arch. Märchen S. 113) erhalten. Die gute Konservierung der Oberfläche des weichen Steinspricht für eine Aufstellung in gedecktem Raum, als solcher aber kommt bei der Größe des Bildes, dem das Fragment angelohnte, nur ein Tempel, bei dem Altar nur jensei der Hera in Betracht. In der That wurde der Kopf in nächster Nähe des Herakon, zwischen Palastra und Abtemner, gefunden.

Als Entstehungszeit darf das 7. Jahrh. v. Chr. betrachtet werden.

Kunstmotiv aus lakonischem Marmor (Ausgr. Bd. IV Taf. XV S. 14, Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 49; Furtwängler a. a. O. S. 67).

Erwähnt sei dieses höchst altertümliche Bild wegen seiner kunstmotivologischen Bedeutung. Die Arme liegen straff an dem mit einem (geglätteten) Hüften überzogenen Körper an. Die rechte Hand hielt als Attribut eine Schlange und, wie es scheint, auch die linke (Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 203; Arm S. Gewandstücke?). Auf dem Haupt ruht ein Polos. Die Augen waren eingesetzt. Das Relief Mitt. d. athen. Inst. IV, 3, 10 macht die Deutung fast gewiss. Die Arbeit wird lakonisch oder messenisch sein.

Giebelbild des Schatzhauses von Megara (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XVIII XIX S. 14 ff.; danach Abb. 1290 S. 1093. Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 50).

Nicht in runden Figuren, die bei dem kleinen Maßstabe (der Giebel maß im Lichten 0,744 zu 5,95 m) sich wie Spielzeug ausgezogen haben würden, sondern in Hochrelief, der potentesten Ausdrucksform der sog. Malerei, war die Komposition ausgeführt. Das Material ist Mergelkalk; einzelne Teile waren besonders gearbeitet und eingesetzt (z. B. das Schildzeichen des Zeusgegners, die Backenklappen seines Helmes). Fragmente sind so viele vorhanden, daß dank Treus Bemühungen die Komposition im wesentlichen feststeht.

Die Schlachtgemälde entwickelte sich in fünf Kampfpfeilen, einem mittleren und je zwei seitlichen, wobei Anhang oder je einer Eckfigur. Der Kampf ist seinem Ende nahe; die Giganten, alle als volle Menschen, gerüstete Krieger dargestellt, ergreift das Todesverhängnis.

Nähe die Mitte des Feldes nahm Zeus mit seinem Gegner ein (vgl. die Abb. 1290). Von ersterem, der hoch über alle Figuren aufragen mußte, ist nur das linke Unterbein erhalten. Letzterer trübt, über der rechten Hüfte getroffen, in die Knie; das bärtige Haupt mit dem schmerzhaft geöffneten Mund liegt sich todmatt vornüber, die Linke hebt mit Mühe die Last des Schildes; in die Rechte haben wir das Schwert oder den ziellos ragenden Speer zu ergänzen.

Die Götter der nächsten seitlichen Gruppen kämpfen den Giebeldecken zugewandt und schieben sich diagonal in das Feld, links wohl Athena, von der nur ein Fuß noch zu sehen ist, rechts ein nackter Gott, vermutlich Herakles; beide Gegner zeigten sich zu Boden gestürzt.

Weiterhin zwang der niederziehende Rahmen des Giebeldeckens, die Götter knieend, die Giganten hingestreckt darzustellen. Die langbekleidete Figur links wird für Poseidon angesehen, die gerüstete rechts für Ares. Die linke Giebeldecke fällt, wie es scheint, ein Seethier, die rechte ein Gefallener (?).

Die Disposition der Figuren zu einander und zu dem Rahmen scheint eine recht vollkommene gewesen zu sein, ebenso die Reliefgebung. Die Bewegungen sind prägnant, entbehren zwar noch der Flüssigkeit, aber das Maß des Zwangs ist gering. Geschick zeigt sich auch in dem Gesichtsdruck, so weit sich über denselben aus dem Zeusgegnern urteilen läßt. Die Proportionen haben nichts Auffallendes, nur der Kopf erscheint etwas groß. Die Draperien sind dünn und zierlich angelegt und nicht ohne naturalistische Lösungen, wie das Stoffliche überhaupt wohl charakterisiert ist, z. B. die Bartmasse des Zeusgegners.

Erst die Farbe vollendete das Reliefbild. Der Hintergrund war blau. Für die Figuren ist demnach Rot als vorherrschendes Kolorit anzunehmen, das denn auch reichlich an Haar, Gewand u. dgl., gefunden worden ist. Ob, abgesehen von Augen und Lippen (hier Rot), auch das Nackte bemalt war, ist ungewiss.

Die teilweise starke Zerstörung der Steinoberfläche und die fragmentarische Erhaltung des Ganzen sind um so mehr zu bedauern, als das Werk eines nicht unbedeutenden Künstlers vorzuliegen scheint. Bemerkungen über den Stil, den ich nicht außer bezeichnen möchte denn als Stil der letzten Jahrzehnte des 6. Jahrh. v. Chr., geben Kokulé (Arch. Ztg. 1883 S. 241), Wolters (Friedrichs-Wolters, Olympia abgüsse S. 295), vgl. Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII, 114.

Kopf eines bärtigen, behelmten Mannes, mit einem anderen ganz ähnlichen die älteste an Olympia gefundene Skulptur aus parischem Marmor (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XVIII XIX S. 12 ff.,

Futur Taf. XXII. Höhe 0,26, Breite 0,165 m). Freilich in die Zeiten eines Apoll von Tempe reicht das Bild nicht entfernt zurück; es gehört vielmehr gewiss schon in das 5. Jahrh. v. Chr. Ein seltener Grad von Naturalismus spricht sich hier in den Formen archaischer Eillette aus. Es ist offenbar ein Porträt, das sich der Meister gestattet. Das lehrt die über jedes Idealmaß hinausgehende Convexität der seitlichen Fleischformen vom Auge und den Schläfen abwärts, der starke Anschwung der Backenknochen, der übrigens häufiger, als man auf den ersten Blick glauben möchte, in der Natur vorkommt, die individuell geformte Mundpartie mit dem süssen Anstrich, der wie mit dem Zorn! »So, nun recht freundlich!« dem Modell von dem Künstler abgewonnen scheint. Die Fleischfülle und *amédoré* überhaupt auf Kosten des Porträts zu setzen, wäre jedoch ein Irrtum; einmal muß eben die alte Magerkeit und Trockenheit doch aufgegeben worden sein (östliche Aegineten; Athenakopf von der Akropolis), und zwar geschah dies unter dem Aufschwung der Marmorskulptur um die Zeit der Perserkriege, wohn unser Kopf gehört. Man hält ihn wegen seiner Übertreibungen zu gunsten der Porträtlöslichkeit leicht für älter, als er sich nach seinem stilistischen Charakter erweist. Es genügt, das Verhältnis von Augenbraue und Auge, den Aufschlag der Augenklieder, das dunkelrötelige und wohl modellierte Ohr, die flockige Behaarung der Barthaare und ihren um die Mundpartie düftig und unbestimmt gehaltenen Randkontur, die tiefe Wurzelnung der Nasenflügel ins Auge zu fassen, um sich zu überzeugen, daß das Werk seiner Künsteleistung nach etwa zwischen den Tyrannenmörderfiguren und jenen des aeginetischen Ostgiebels steht.

Die Augen und zwei Reihen der Stirnlöcherchen waren separat gearbeitet und eingesetzt, die ersteren aus verschiedenem Material, die letzteren aus Marmor. Zwischen Haar und Helmmund erkennt man das verschobene Helmfutter.

Als zugehörig zu dem Bilde, dessen Kopf uns beschäftigt, hat Treu noch einen Fuß und das Fragment eines Schildes erkannt, der als Zeichen das Reliefbild des auf dem Widder reitenden Phrixos trägt, und daran die Vermutung geknüpft, die Fragmente stammten von der Statue des Hoplitodromen Eperastos (Paus. VI, 17, 6), dessen Ahn Phrixos gewesen sei. Allein dagegen spricht schon der Umstand, daß Eperastos in seinem Epigramm zwar seiner Abstammung von den Klytiaden und Melampodiden rühmend gedenkt, jedoch keineswegs des Urahnen, den er auf dem Schilde getragen haben soll. Über dies wäre das Reliefbild für den Hoplitodromen unpassend gewesen, da diese nicht mit eigenen, sondern offiziellen Schilden zu laufen pflegten. Viel ansprechender ist die Annahme, die Fragmente

gehörten zu einer der von Lykortas aufgestellten Phormisgruppen (Paus. V, 27, 7). Auch der Fundort des Kopfes, wenige Meter südwestlich von dem Pelopionthore, fällt hierfür ins Gewicht, und was das Schildzeichen betrifft, so steht dasselbe einem Manne, der sich jenseits des Meeres eine neue Heimat gründete und große Reichtümer erwarb, sehr wohl an. Der Künstler, welcher für Lykortas arbeitete, wird uns nicht genannt. Nach dem Kopfe kann es sehr wohl ein Aeginote gewesen sein! — Ob auch der zweite sehr ähnliche Marmorkopf, der unter den Fundamenten der aeginetischen Proedria zum Vorschein gekommen ist, und ein zweites Schildfragment hierher zu beziehen seien, bleibt dahingestellt.

c) Aus Terrakotta:

Heraköpfchen (Ausgr. Bd. V Taf. 26 A S. 16; Funde Taf. XIX B S. 15, Arch. Zug. 1851 S. 76) streng archaischen, charaktervollen Stils auf der Höhe der sog. Nike des Archermos aus Delos. Die Haare sind dem Material entsprechend tief angelegt und weichwellig behandelt. Mundpartie und Wangen trennt jener scharfe Kontur, auf den sich die Zeit vor den Perserkriegen so viel zu gute thut. Die Augäpfel sind stark gerundet.

Das Gesicht ist mit einer gelblich-weißen, glänzenden Deckfarbe, das Haar mit braunschwarzen Vasenfrühen überzogen; das Blaudem (Kalathos) trägt auf mattgelbem Grunde ein dunkelbraunes Pflanzenornament.

Zeuskopf (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19). Höhe 0,19 m. Gefunden auf dem Stadionsüdwall.

Der Kopf ist eine Weiterbildung des Tytats, den uns Abb. 1276a kennen gelehrt hat. Nur zum Teil beruht die größere Gefälligkeit seiner Formen auf der Eigenschaft des gewählten Materials, in der Hauptsache auf der vollkommeneren Harmonie, der einheitlicheren Zusammenfassung der Teile und der lebensvolleren Detailbildung (Augenaufschlag, Formation des Ohrs); das Werk repräsentiert den Übergangstil aus dem Archaismus in die Darstellungsweise der perikleischen Epoche (der Zopf ist verschwunden und das Haar im Nacken aufgenommen). So lebte Zeus in der Vorstellung der Menschen unmittelbar vor Phiklas' Offenbarung; er war es, der diesen ornamentalen Stirnbogen die Freiheit gab, sie zu ausdrucksvollen Individuen belebte, die hier einander überspringend, dort ruhig nebeneinander hinfließend das Antlitz umrahmten, er, der die Verschlossenheit und Strenge, die den Bildern des Gottes in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts eigen geworden war, zu gelassener Majestät verklärte.

!) Wolters, Gipsabgüsse N. 316, möchte den Kopf einem attischen Meister um 500 zuschreiben.

Der Kopf ist wohl als Bronzeimitation zu betrachten (Wolters a. a. O. S. 312). Reste von dunkel braunem Vasenfirnis haben sich nicht nur am Bart und Haupthaar, sondern auch im Gesicht erhalten.

Werke der ersten Blüte.

Skulpturen des Zeustempels.

A. Metopen.

Die beiden Zonen des Zeustempels, an denen die Arbeiten des Herakles, ein für den Tempel von Olympia vortrefflich gewähltes Sujet, da Herakles, der erste Athlet der Vortzeit, zugleich Stifter der Spiele war, sich befanden, bezeichnet Pausanias zwar nicht prägnant, aber doch so weit verständlich (V, 10, 2. οὐκ αὖ τοῦ τοῦ νεοειρηται τῶν ἡρώων — οὐδὲν τὸ τοῦ οὐνοδοχίου τῶν ἡρώων), daß man nie hätte bezweifeln sollen, daß es die Metopen der Ost- und Westseite des Tempelhauses, nicht der Halle waren. Seine Aufzählung der Bilder geht, wie durch die Fundamente der Fragmente erwiesen, beiderseits von Süden nach Norden; im übrigen fehlt in dem Texte bekanntlich ein Bild, die Darstellung des Kerberosabenteuers.

Angordnet war die Reihe der Arbeiten so, daß die chronologisch erste That an der Nordwest-, die letzte an der Nordostecke des Tempels sich befand. Den Anfang machte in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tradition die Tötung des Löwen, den Schluß die Entführung des Kerberos oder vielleicht die Reinigung der Augeiasställe.

Von allen 12 Platten (Höhe 1,60 m, Breite 1,50 m) sind teils durch die deutsche Expedition, teils schon durch die französische mehr oder minder große Fragmente gehoben worden. Das Hauptverdienst um die Komposition desselben hat sich Direktor Treu in Dresden erworben (vgl. Anz. IV, 26 ff., Arch. Ztg. 1881 S. 319 f.).

Unsere kurze Beschreibung der Bilder schließt sich der chronologischen Reihenfolge der Thaten an, verfolgt also zuerst die Metopen der Westseite und zwar von Süden nach Süden, darauf jene der Ostseite von Süden nach Norden.

Metopen der Westseite.

1. Löwe von Nemea. Das Tier liegt bereits tot zu Boden gestreckt. Herakles, nach links (v. Besch.) gewendet, hat den rechten Fuß auf dasselbe gesetzt und überläßt sich, das Haupt auf den Arm gestützt, der mit dem Ellenbogen auf dem geliebten Knie ruht, stiller Betrachtung. Die gesenkte Linke hielt die Keule. Die Vollbringung der That in jungen Jahren zu kennzeichnen, ist das Haupt des Helden noch unbärtig. Links im Felde befand sich eine Frauengestalt. Der charaktervoll schöne Kopf mit den straffen, zarten Wangen, vor dem die Kritik verstummt und nur Bewunderung Platz greift, Abb. 1289

S. 1053 (nach Anz. Bd. IV Taf. XI) wird hierher bezogen. Ähnliche und Namen (Athena oder Nemea) sind ungewiss. — Der Löwe befindet sich im Louvre. An dem Kopfe des Herakles Spuren roten Kolorits und zwar an Haar, Lippen und Augen.

2. Hydra von Lerna, sehr fragmentarisch erhaltene Komposition. Herakles trat von links in das Gewirr von Schlangen, die aus dem massigen Rumpf der Hydra hervorzugelien. Ob Jokes zugegen, der sonst die Hälse der Schlangen ausbrennt, oder Athena oder auch gar keine weitere Person dargestellt war, ist zweifelhaft (vgl. Bötticher a. a. O. S. 286).

3. Stymphalische Vögel. Das Bild ist in der Hauptsache gut erhalten. Athena, kenntlich an der Aegis, sitzt nach links auf einem Felsen, hat sich aber mit dem Oberkörper zurückgewendet und blickt auf einen Gegenstand hinab, den ihr Herakles, von rechts genähert, in der Rechten hinhielt, ohne Zweifel einen der erlegten Vögel oder doch ein charakteristisches Stück von einem solchen. Wie Persens das Haupt der Medusa, so bringt also hier Herakles sozusagen den Zehnt der Jagdbeute seiner göttlichen Beschützerin als Dankesgabe dar. — Das Fragment mit Athena, welches wie der Kopf des Herakles schon durch die französischen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden war, ist erst durch Trou als solcher an diesem Abenteuer gehörig konstatiert worden. Man hat die Figur früher häufig als Nymphe bezeichnet, als ob die unzweifelhafte Aegis nicht genüge, die Göttin zu charakterisieren. Ina sie sitzt und zwar nicht unähnlich einem schlichten Laminadelen, liegt teils in der Schlichtheit der Anschauungen der Zeit, in der das Werk entstand, teils in Forderungen der Komposition (vgl. Isokephalie) und der Lokalanderung begründet.

4. Krotischer Stier. Vgl. Abb. 1285 S. 1080 nach Fund. Taf. XX. Zu der bekannten Platte im Louvre ist durch die deutsche Expedition der Kopf des Tieres und ein großes Hintergrundfragment mit Resten der Hinterlinie desselben gekommen. Der Stier erwies sich als braunrot, der Hintergrund blau gefärbt. — Der Vorgang ist höchst wahrscheinlich folgendermaßen zu erklären. Der Stier stürzte nach rechts. Herakles, den wir nebenhergeht zu denken haben, hat ihn mitessen gestürzt und eine Schlinge um seinen rechten Vorderhuf geworfen. Nun über sucht er, mit der Linken den Zamm, mit der Rechten die Schlinge energisch anzufassen, das Tier zu bannen und zu Fall zu bringen, indem er die ganze Wucht seines zurückgeworfenen Körpers der Kraft desselben entgegenstemmt. — Die Komposition kann nicht genug gepriesen werden; sie ist vorzüglich an sich wegen der schön abgemessenen und lebendigen Antithese der beiden Körper und Kräfte und in Ansehung der großartig einfachen Raumfüllung, wobei unter anderem dem Kneeder selbst der Schwanz

des Tieres so ungeschickt zu stellen kam, daß diese überhaupt nicht ausdrucksvoller hätte gezeichnet werden können, dann aber speziell als Metopenkombination wegen der Quertung des Fehlers durch die Diagonale des Herakleskörpers.

6. Hirsch von Korymbia. Der Fragmente sind nicht viel; sie ergeben, daß Herakles, nach links gewendet, das im Laufe eingeholte Tier an dem Gessell gepackt hielt und mit dem rechten Knie zu Boden drückte, das Abenteurer also in der kunstüblichen Weise geschildert war.

8. Gürtel der Amazone. Nur der Kopf der Hippolyte ist vorhanden; Herakles scheint ihn an den Haaren gefaßt gehalten zu haben. Den Todesstreich hat die Königin schon empfangen, ihr Auge bricht.

Metopen der Ostseite.

7. Erymanthischer Eber. Das Abenteuer war ganz analog den Schildereien auf Vasen vergegenwärtigt. Da Herakles das Tier auf seinen Schultern daherhingt, verkriecht sich König Eurystheus in ein großes Vorratsgefäß, das rechts aus der Erde hervorsticht. — Geringe Fragmente. An dem Kopfe des Eurystheus hat die Haaranordnung um die Königshulde noch archaischen Reizgeschmack. — Das Gefäß war rot gefärbt.

8. Rosse des Diomedes. Ein Pferd, von dem der Kopf im Louvre, war nach rechts gerichtet; Herakles, nach links strebend, hielt es mit der Linken am Zügel gepackt. Vielleicht ist ein zweites Pferd zu ergänzen, das nach links gerichtet war.

9. Geryones. Ein im Louvre befindliches Fragment zeigt den zum Teil durch die Schilde verdeckten dreiflügeligen Krieger nach links in die Knie gesunken und das gegen den Leib im Vordergrund gestemmte linke Bein des Herakles. Neu entdeckt wurde die Büste des letzteren, aus deren Zeichnung hervorgeht, daß er mit gehobenen Armen, wie jemand, der Holz spaltet, mit der Keule zum Schlage auslief. Eine nach links gefallene Figur, zu der auch ein harter Kopf gehört, scheint ein Bestandteil des Geryones zu sein, nicht den Hirten Eurytion zu bedeuten.

10. Atlas. Vgl. Abb. 1286 S. 1081 nach Furtw. Taf. XXI. Sehr wohl erhaltenes Bild mit drei aufrechten Figuren. Die Mitte nimmt nach rechts stehend Herakles ein. Auf Kopf und Nacken liegt ihm ein Kissen; beide Arme hat er zur Abstützung der Himmelkugel, von der ein Segment in Metall vorhanden gewesen sein wird, emporgehoben. Von rechts tritt komisch an dem Diadem in dem langen Lockenhaar, nackt gleich Herakles, König Atlas heran und trägt in beiden vorgestreckten Händen die Hesperidenäpfel auf. Der Held schaut auf sie nieder, kann sich aber derselben in seiner gegenwärtigen Situation noch nicht bemächtigen, was ihm bekannt

ist erst durch List gelingt. Hier lobt Atlas den unternehmungslustigen Hehler. Um so liebenswürdiger ist eine seiner Töchter, wenn die links im Feld stehende Frauengestalt, wie anzunehmen, richtig als Hesperide bezeichnet wird. Sie hat die Linke erhoben und glaubt dem ungewohnten Himmels-träger helfen zu müssen. Die gesenkte Rechte hat wohl ein Attribut gehalten.

Nach Pausanias war der Inhalt der Metope: Herakles im Begriffe, die Last des Atlas auf sich zu nehmen (καὶ Ἀτλάντης τὸ τὸ φόρμα ἐκδέχεσθαι μέλλων). Der Perieget hat demnach die Äpfel in den Händen des wirklichen Atlas übersehen und ihn für Herakles genommen. — Die dreifache Betonung der Vertikalrichtung in dem Bilde ist auffallend, sie wird wohl, abgesehen davon, daß sie durch das Sujet bedingt scheint, irgendwo durch die anstossenden Bilder gerechtfertigt gewesen sein.

11. Rinderställe des Angeios. Herakles legt mit einem langstielligen Instrument nach links hin. Hinter ihm steht helmetes Hauptes Athena; mit links gehobener Rechten, in der wohl die Lanze sich befand, scheint sie ihm Anweisung zu erteilen, mit der Linken faßt sie den Rand des zu Boden gesetzten Schildes. Die aufrechte, vornehm ruhige Haltung der mädchenhaften Erscheinung bildet einen schönen Gegensatz zu der diagonal geführten geschäftigen Gestalt des Helden. — Das Bild gehört mit zu den besterhaltenen; es ist hauptsächlich nur der Leib des Herakles, der fehlt.

12. Kerberos. Herakles schreitet stark vorgeholt, aber zurückgewendeten Hauptes nach links. Hinter sich zog er mit beiden Händen am Strick, gleichwie der Metzger ein Kalb, das dreiköpfige Ungeheuer. Dieses war nicht ganz zu sehen, sondern nur mit dem Kopf aus einer höhlenartigen Öffnung auf. Über derselben füllte den Raum eine weitere Gestalt, vielleicht Hermes. — Den Kopf des Herakles gibt Abb. 1288 S. 1083 nach Auger. Ed. IV. Taf. XII. Man beachte den schönen Bau der Stirn, die kräftig modellierten Wangen. Das Haar ist bloß in seinem Gesamtrelief angelegt, aber in diesem staunenswert natürlich, besonders das weiche Barthaar.

B. Ostgiebel.

Bekanntlich gibt Pausanias V, 10, 6 ff. eine so vollständige Aufzählung der Figuren dieses Giebelfeldes, daß sich dasselbe danach schon vor den deutschen Ausgrabungen in seinen Grundzügen rekonstruieren ließ. Die Beschreibung lautet: »Was die Darstellungen in dem Giebeln betrifft, so befindet sich vorne der Wagenwettkampf des Pelops gegen Othymos noch bevorstehend und der Akt des Rennens beiderseits in Vorbereitung (ἄρῃς ἀνδρῶν ἐν μέλλουσιν καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ). — Zur Rechten des Bildes (ἀγώνιστος)

des Zeus, das gerade in der Giebelmitte angebracht ist, steht Olinnos mit dem Helm auf dem Kopf und neben ihm sein Weib Sterope, auch eine von den Töchtern des Atlas. Myrtios, der Wagenlenker des Olinnos, sitzt vor den Rossen; es sind ihrer vier. Nach ihm folgen zwei Männer; sie sind namenlos, waren aber wohl gleichfalls mit der Wartung der Rosse von Olinnos beauftragt. Ganz am Ende lagert (καθίστησι) Kladeos, der auch sonst von den Eileiern unter den Hellenen nach dem Alpheios am meisten verehrt wird — Links von Zeus befinden sich Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops, Rosse und zwei Männer, auch diese wohl Hofknechte des Pelops. Und wieder senkt sich der Giebel in die Enge nieder, und hier ist Alpheios angebracht. Der Wagenlenker des Pelops läuft nach trübender Sage Sphaireos, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killaos.

Die Komposition baute sich demnach aus je sechs menschlichen Gestalten und je vier Rossen auf, die in Zeus ihren Gipfel- und Mittelpunkt hatten. Jeder Flügel zerfiel durch die Rosse wieder in zwei Abschnitte von je drei menschlichen Gestalten. Die inneren Abschnitte entfielen beiderseits mit einer Cäsur, hervorgerufen durch das Sitzen der Wagenlenker, die äußeren stetig in den hingestreckten Gestalten der beiden Flügelfiguren.

Den Angaben des Pausanias entsprechen die Funde. Die Zahl der in größeren und kleineren Fragmenten vorhandenen Figuren beträgt mit den Rossen 21. Sodann ergeben diese Figuren unter allen Umständen die aus dem Text folgende Gliederung und enthalten auch die Charaktere und Situationen, welche der Text voraussetzt. Nur in einem Punkte besteht eine Differenz. Unter den Funden befindet sich eine Frauengestalt (Fig. 6) Abb. 1272 auf Taf. XXVII). Diese führt Pausanias als Mann an. Der Irrtum ist verzeihlich. Nach ihrer Attitude muß sie unmittelbar vor den Rossen oder zwischen diesen mit den Flügelfiguren sich befinden haben. Da sie nun lang bekleidet ist, konnte sie um so leichter für einen Lenker oder Hofknecht überhaupt genommen werden, als durch ihre Armhaltung die Ausschwellung der weiblichen Brüste nahezu ganz verdeckt wird.

Das Rechts und Links des Pausanias war von dem Beschauer, nicht von den Gliedmaßen des Zeus aus zu verstehen. Zum Beweise brauchte man sich nicht an den an zweiter Stelle gebrauchten Ausdruck $\tau\acute{\alpha} \delta\epsilon \delta\omega\tau\epsilon\rho\acute{\alpha} \alpha\pi\acute{o} \tau\omicron\upsilon \tau\omicron\upsilon \Delta\iota\omicron\varsigma$ zu klammern. Pausanias spricht, so weit wir sehen, bei fast jedem Standpunkt des Beschauers, wenn nicht das Gegenteil betont wird, immer von jenem aus, wie jedermann ihm, der den Leser oder Hörer nicht täuschen will. Auch so nur konnten die beiden

Flüsse in die ihnen chorographisch entsprechenden Ecken und überdies die Partee des Pelops auf die glückverheißende rechte Seite des Zeus.

Der Abbildung 1272 auf Taf. XXVII liegt Treus Rekonstruktion zugrunde, die Arch. Ztg. 1882 Taf. 19 S. 215 ff. eingehend erörtert ist. Unsere Beschreibung der einzelnen Figuren folgt derselben. Andere Anordnungsversuche sind verzeichnet und besprochen Rhein. Mus. XXXIX, 481 ff. (Kekulé), Löschke, Dorpater Universitätsprog. 1885 S. 1.

Zeus' (H) Haltung erinnert etwas an die eines Iddu, so daß man Pausanias keinen schweren Vorwurf daraus machen kann, wenn er von einem $\gamma\upsilon\lambda\alpha\upsilon\alpha$ $\Delta\iota\omicron\varsigma$ spricht. Beide Arme hängen am Körper nieder; die linke Hand hielt das Scepter, die rechte faßte den Saum des Himation. Dieses bedeckt nur die unteren Extremitäten und einen Teil des linken Arms; die mächtigen Schultern, die breite Brust und der Leib sind entblößt. Zeus ist unsichtbar gedacht. Die beiden Heroen wenden ihm den Rücken, zudem führt Pelops (G) an der Linken einen Schild und Olinnos (I) stemmt seine Rechte in die Höhe, kehrt also dem Gotte den Ellenbogen zu. Pelops, eine jugendlich kräftige Erscheinung mit dem Helm auf dem noch unhärtigen Kopf, hatte seine Rechte möglicherweise auf die Lanze gestützt und schlägt, wie es scheint, getroffen und besiegt von der Schönheit der Hippodameia, den Blick zu Boden. Denn nicht unähnlich der Liebesgöttin selbst und ihres Zaubers sich wohl bewußt tritt ihm diese gegenüber, indem sie mit gehobener Linken ihr Obergewand lose emporzieht — ein Ausdruck zierlichen, anmutigen Wesens, der an Aphrodite selbst häufig beobachtet wird — und ihr Auge frei auf den kühnen, schönen Fremdling heftet. Es ist ein großer Verlust, daß wir diese so sprechende Gruppe nur noch im Groben besitzen und deshalb ihren Inhalt nicht scharf genug mehr festzustellen vermögen. Die Rechte der Hippodameia ergänzen wir uns nicht gehoben, nicht etwa mit der Hand in der Hand, sondern gesenkt und das von der Schulter im Rücken niederhängende Gewand fassend. Nicht minder charakteristisch als Pelops, den Liebe in den Kampf treibt, ist Olinnos geschildert. Er bietet in der That ein vollendetes Bild unbegrenzt starrten Sinnes und trotziger Zuversicht. Die eigene Gattin Sterope (K) wendet, bekümmert ob seines herzlosen Frevels und in langer Ahnung der unausbleiblichen Nemesis, das Antlitz von ihm ab. Beide Frauen zu vertauschen, in K Hippodameia, in F Sterope zu sehen, ist ein Vorschlag, der die Sprache der sog. Antiquitäten nicht minder als jene der Kunst mißversteht. Denn wenn K nur einen offenen, F dagegen einen geschlossenen und gekrümmten Chiton trägt und dazu noch einen Überwurf, so sind sich schlichtes oder gewöhnliches Kleid und Festtracht gegenüberge-

stellt und wenn *Hippodamia* wirklich in der Brust etwas breiter erscheint als *Sterope*, so ist das eben bei dieser eine Folge der Armarrilleförmigkeit, in welcher der Kummer, bei jener eine Folge der Armenthaltung, in welcher die *Charis* sich ausspricht. *Oinomaos*, ein zeller Mann mit Vollbart und dem Helm auf dem Kopf, stützt sich mit der Linken auf die Lanze. Am Körper trägt er ein *Himation*, aber nicht nach gewöhnlicher Art, sondern schawlartig umgeschlungen, wie jemand, der durch sein Kleid nicht behindert sein will (vgl. u. a. Statue des *Antikreon* in Villa Borghese).

Außer diesen fünf stehenden Figuren enthielt das Giebfeld nur noch sitzende, knieende und liegende Menschenbilder. Dürften wir uns streng an *Pausanias* Ausdruck (*κλόνται* von *Myrtilos*) halten, so wäre das beschriebene Mittelbild rechts und links durch sitzende, nicht knieende Figuren abgeschlossen gewesen, und es kämen also als solche Schlusfiguren in Betracht die Paare *K* und *L*, oder *E* und *N*, oder *L* und *N*. *Treu's* Disposition ist die erste.

K (vgl. Abb. 1277 S. 1076), ein Knabe, hockt etwas vorgabückt mit untergeschlagenem rechten Bein und stellt aufgesetztem linken auf seinem Gewande am Boden, eine Gestalt, darauf berechnet, fast ganz zu lässig gesehen zu werden. Der rechte Arm stützt sich mit flacher Hand auf die Erde, der linke hängt schlaff nieder von Gewand bedeckt, so daß nur Daumen und Zeigefinger daraus hervorkommen¹⁾.

L, ein härtiger Mann mit Kopftuch, sitzt nach links (v. Besch.), hat sich aber umgewendet und schaut lebhaft in die Höhe.

Wir halten *Treu's* Disposition nicht für gerechtfertigt. Allerdings beide Figuren sitzen und haben annähernd gleiche Beinstellung. Aber das macht sie noch nicht zu Gegensätzen; denn im übrigen sind sie weder ihrem äußeren Gebahren noch aufeinander berechnet, bilden vielmehr ganz verschiedene Silhouetten und noch viel weniger halten sie sich durch ihre Bedeutung das Gleichgewicht.

Das Gleiche gilt für *E* und *N*. *N* ist die eigenartigste Erscheinung des ganzen Giebfeldes (vgl. Abb. 1278 S. 1077), ein härtiger Mann mit Stirnlatze und langwallendem Lockenhaar, festem Leib und sonnengebräuntem Gesicht. Er hält sein linkes Bein vorge streckt, das rechte aufgezogen. Auf diesem ruht der Ellenbogen des rechten Arms, der das Gesicht gegen die rechte Schulter geneigte Haupt mit erregtem Gesicht stützt. Der Mann sinnt, und was er denkt, ist Unheil. Daß er nicht betrübt oder bloß besorgt

ist, zeigt der breit geöffnete, dicklippige Mund. Die Augenbrauen unter der gefurchten Stirn sind aufgezogen, und hervor dringt ein ängstlich gespanneter Blick, der nicht geradeaus, sondern schief in die Höhe geht.

Wenn schon *L* den hockenden Knaben durch seine Bedeutung einrückte, so noch mehr *N*. Andere aber stellt sich die Sache, wenn *L* und *N* vor die Rosse gerückt werden, *L* vor jene des *Pelops*, *N* vor jene des *Oinomaos*. Nun erhält das Mittelbild erst einen wahrhaft künstlerischen Abschluß. Beide Figuren sind der Mitte zugekehrt und zwar nicht bloß ihrem Schema nach, sondern mit der lebhaftesten Teilnahme. Das Vorhaben der Helden ergreift sie mächtig, klingt in ihren Herzen wieder und zwar in merkwürdig verschiedener Weise. Ohne diese Gestalten an beiden Enden des Mittelbilds ginge diesem selbst seine Prägnanz und harmonische Fügung verloren. Es fehlte auseinander, wäre in der That nichts anderes als die lockere Zusammenstellung einiger Typen und Figuren.

Wer die Männer (*L* und *N*) sind, läßt sich fast mit Sicherheit bestimmen. Aus ihrer Erscheinung und dem Platz, den sie einnehmen, geht hervor, daß es Personen sein müssen, die in dem Mythos eine bestimmte Rolle spielen und zum Verständnis des Fortgangs der Sache wesentlich beitragen. Das sind nun nicht Verwandte, nicht bemeidbare Fürsten, auch keine «Solger», welche letzteren hier, wo der Künstler den obersten Schicksalslenker in Person hat auftreten lassen und die Rosse bereits zusammengeschirrt stehen, nicht etwa nur überflüssig, nein sinnlos wären, sondern die beiderseitigen Wagenlenker, von deren Führung Sieg und Niederlage mitbedingt waren. Es ist nur natürlich, daß diese noch mehr als *Hippodamia* und *Sterope* durch das Vorhaben der Fürsten erregt erscheinen, da sie dasselbe nach der um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. gewiß längst in der einen oder andern Form ausgebildeten Sage in sehr verschiedener Weise ans Ziel zu führen gesonnen waren, so daß Zeus' Ratschlufs nicht durch die größere Tüchtigkeit der Rosse des *Pelops*, die ja bei der gleichfalls göttlichen Herkunft jener des *Oinomaos* ausgeschlossen war, sondern durch den verräterischen Sinn des *Myrtilos* erfüllt ward, und der einzige richtige Platz der Lenker in dieser plastischen Komposition war nicht hinter den Rossen, wo sie mit ihren Herren außer unmittelbarer Kommunikation standen hätten, sondern zwischen ihren Rossen und der Fürstengruppe, wo sie *Pausanias* auch nennt. In dem *Curtius* die beiden Männer zwar richtig als Gegenstücke einführt, aber dazu verurteilt, hinter den Pferdeschwänzen zusetzen (vgl. Abb. 1270 Taf. XXVII), reißt er die Punkte des Mittelbildes aus ihrem Zusammenhang und zerstört ihre drastische Wirkung. Gereifte Männer sind *Killas* und *Myrtilos*, weil das

¹⁾ Daß der Knabe mit seinen Zehen spiele, ist unrichtig. Die Hand thut weiter nichts, als daß sie zwischen Zeige- und Mittelfinger das Gewand ein-kneift.

Ruhe, Geistesgegenwart und Erfahrung erheischende Amt eines Wagenlenkers nicht jungen Leuten oder gar Bösen anvertraut zu werden pflegte; es ist nur die allmähliche Vorliebe der späteren Kunst für jugendliche Schönheit, die uns selbst einen Myrtillos, den notwendig befahrten Lenker des befahrten Oinomaos, als Jüngling vorführt.

Killas (*L*) hat man sich mit der Linken, vielleicht auch der Rechten, wenn letztere nicht mit dem Gewand beschäftigt war, auf ein Krenon gestützt zu denken. Seine Haltung ist aber eine vorführgelende; man erwartet, daß er im nächsten Augenblick aufspringe. Er hat den Kopf etwas zurückgebeugt und blickt zu seinem Herrn empor. Bequem ist Myrtillos' (*N*) Sitzweise: allein die innere Erregung, die ihn ergriffen hat, verrät, daß auch er alsbald sich erheben wird, daß er nur zögert. Nachdem Killas durch Attribut gekennzeichnet war, bedurfte es für sein Gegenüber keines neuen; er mag aber trotzdem in seiner Linken etwas vorhanden gewesen sein. Myrtillos wird von uns meist als »Greis« bezeichnet. Er ist das aber keineswegs. Bei seinem sonst reichen Haarschmuck und dem in kräftigen Ringellocken sprossenden Bart ist die Glatze auffallend. Man wird ihn richtig als vorzeitige, als Charakterplatz auffassen. Auch die Beheltheit ist doch wohl kein Kennzeichen des Greisenalters, wie sie dargestellt ist, verrät sie nur den bejahrten Schlemmer. Es dünkt uns wahrscheinlich, daß der Typus des Silen auf die Bildung der Figur eingewirkt hat.

Man hat die hier begründete Anordnung der beiden Männer, die als eine der ersten in Vorschlag gebracht worden ist (G. Hirschfeld), soweit ich sehe, allgemein verworfen, ohne sie ernstlich zu prüfen. Der Hauptelnwurf, der dagegen erhoben wurde, zwischen Sterope und dem Kossen des Oinomaos sei nicht Raum genug für die Figur *N*, ist nicht stichhaltig. Die Komposition gewinnt nur, wenn wir gezwungen werden, die Mittelfiguren mehr zusammenzurücken, und so jene unangenehm großen und gleichmäßigen Strecken leeren Raums zwischen denselben reduziert und variiert werden; das linke Bein des Myrtillos aber vor die Füße der Sterope »hingestreckt zu denken«, scheuen wir uns um so weniger, als darauf schon in der Anlage der beiden Figuren Rücksicht genommen scheint und überhaupt Anzeichen genug dafür vorhanden sind, daß die einzelnen Silhouetten nicht vollständig getrennt waren, sondern stellenweise sich schnitten. Je voller und stärker insbesondere neben den fünf stehenden Mittelfiguren die gehockenen Schemata der beiderseitigen Sitzfiguren zur Geltung kamen, desto vollkommener der Rhythmus des Centralbildes.

Die Gespanne — Löcher für das Zaum- und Zügelwerk sind an dem Halsen und Mäulern vorhanden — standen der Giebelmitte zugekehrt. Sie gegen die

Giebelenden zu richten, wäre sehr unvorteilhaft gewesen. Etwa so aber den Leibern der Tiere mehr leerer Raum geblieben sein, der sich zwar teilweise wieder durch Flügel hätte füllen lassen, allein nur unter Steigerung der ohnehin schon großen Gleichförmigkeit der beiderseitigen Pferdepartien; zweifels wäre das Beste der Komposition, das sinn- und charaktervolle Mittelbild unmöglich geworden, da dasselbe auf drei Personen hätte beschränkt werden müssen — gearbeitet sind je drei Pferde aus einem Blocke in Hochrelief, das vorderste aus einem besonderen Block nahezu voll ¹⁾.

Es gilt als ausgemacht, daß keine Wagen dargestellt waren: wir bezweifeln jedoch die Richtigkeit dieser Behauptung. Allerdings ist nicht das geringste Fragment eines Wagens gefunden worden, allein wenn diese, wie doch am wahrscheinlichsten ist, aus Bronze waren, so erklärt sich das Fehlen von selbst. Daß sie aus Raumangel hätten weggelassen werden müssen, ist ein Vorwurf gegen den Künstler. Es brauchen dieselben übrigens nicht voll vorhanden gewesen zu sein; es genügte ihr Relief, und dafür fehlt es in der Komposition sicherlich nicht an Raum.

Die Gespanne müssen bei der gewählten Gliederung von eigenen Knechten gehalten oder beaufsichtigt gewesen sein. Unter jenem des Pelops behielt sich jedenfalls der junge Mann *C*, der, noch seinen Armstümpfen zu schließen, mit beiden Händen die Zügel anzog. Sein Gegenüber laßt sich unter den noch in Betracht kommenden Figuren wohl unterscheiden. Die in sich geschlossene, nuthätige Figur des hockenden Knaben *E* wäre kein Knecht, sondern müßiges Füllwerk; ebenso das kolossale Mädchen *O*, das geneigten Hauptes die Linke auf dem aufgestemmt Bein ruhen laßt, während die Rechte dasselbe umfaßt, ein merkwürdigzugeknöpftes Verhalten. Dagegen bietet der reise Knabe *B* nicht nur eine Aktion, wie sie hier erfordert wird, sondern würde umgedreht und in die rechte Giebelhälfte versetzt der Figur *C* auch sehr wohl entsprechen. Doch laßt sich die Figur auch drehen²⁾. Das eben wird bestritten. Der Kopf, welcher als zugehörig betrachtet wird (vgl. Ausg. Bd. V Taf. XIII S. 11), ist auf der linken Seite nur angelegt, und am linken Hinterbacken befindet sich eine nicht geglättete Stelle. Jedoch ein Beweis, daß jener Kopf wirklich der der Statue sei, liegt keineswegs vor. »Aufpassen laßt er sich leider nicht, da ein Stück des Halses fehlt«. Und was jene rauhe Stelle betrifft, so wird dieselbe

¹⁾ Das dritte Pferd von hinten oder vorderste Reliefpferd ist, trotzdem die Masse seines Leibes durch das Vorderpferd verdeckt wurde, dennoch völlig ausmodelliert worden. Erklärungen der That sache geben Treu, Arch. Ztg. 1882 S. 228; Kekulé, Rh. Mus. N. P. XXXIX, 488 L.

besser auf einen in der Nähe befindlichen Figurentell (Hals Hand?) zurückgeführt.

Für die Plätze hinter den Hofknechten und neben den Flussgöttern sind uns auf solche Weise der hockende Knabe *K* und das knieende Mädchen *O* übrig geblieben. Dieselben bezogen sich denn auch nicht nur durch ihr Maß, sondern ebenso durch ihr Alter und Verhalten als zusammengehörig, während die von *Tron* dem Mädchen gegenüber angeordnete Figur *H* zwar das entgegengesetzte Kniebild bietet, im übrigen aber ein von dem Mädchen unabhängiges Programm verfolgt. Der Knabe gehört in die rechte Giebelhälfte; denn während fast alle anderen Giebelfragmente nach außen verschleppt sich fanden, ist er mit den Figuren des *Kladeos* und des *Myrtillos*, und zwar zwischen diesen, unmittelbar vor der Nordost Ecke des Tempels zum Vorschein gekommen (vgl. *Finke* Taf. XXXI), also fast gewiss an seiner Fallstelle, da nicht angenommen werden kann, daß man diese drei Figuren in der Relief, in welcher sie nach ihren Mäßen in dem Giebelteile sich folgen mußten, unten deponiert habe. Die Figur wurde fast ganz von vorne gesehen. So eröffnete sie ein neues, das Schlusskolon der Komposition. Dem gleichen Effekt hat links die Einordnung des Mädchens, sei es, daß man ihm mit *Curtius-Griffner* ganz Profilstellung gibt oder, wie wohl richtiger, es ähnlich dem Knaben mehr von vorne sehen läßt.

Die beiden Flussgötter liegen gegen die Giebelmitte gerichtet am Boden. *Alpheios* (*A*) stützte sein Haupt auf den linken Arm, während die gestreckte Rechte auf der Hüfte an dem Gewand anlag, das den Unterkörper umschlingt. Ein Kopffragment ergibt, daß der Gott nicht bärtig, sondern noch als junger Mann dargestellt war. Während *Alpheios* schlicht auf der Seite mit, ist die Lage des *Kladeos* lebhaft und originell. Seine Situation ergibt sich, wenn jemand auf dem Bancho liegend, heimlich über die Schulter oder um zu einer nahe befindlichen Person aufzusehen, auf beiden Ellenbogen den Oberkörper emporhebt. Der jugendliche Kopf ist hier sehr wohl erhalten (vgl. *Abb. 1279, S. 1077*). Man findet Neugierde in seinem Blick, die Lippen scheinen sich zum Sprechen öffnen zu wollen. Ob es sich um einen Dialog mit der zunächst sitzenden Person handelt oder das frische Gefahren des Jünglings auf den Vorgang überhaupt sich beziehe, ist uns gleichgültig. Die Haare sind nur in ihrem Gesamtrelief ausgeführt, das sehr wenig erhalten ist. Es scheinen nicht gerundete, sondern fließende Locken gewesen zu sein, die in *Kolorit* dargestellt waren.

Diese Eckfiguren würden wir auch ohne die Gewährung des *Panamales* nach Analogie der Eckfiguren des *Parthenonwestgiebels* als Flusspersonifikationen auffassen, die zur Lokalbezeichnung dienen und durch die ihrem Wesen entsprechende Gestreck-

theit den rhythmischen Abschluss der Komposition ermöglichen. Daß Symbole das Verständnis erleichterten, darf vorausgesetzt werden. *Kladeos* konnte ein Attribut in der erhobenen Rechten, *Alpheios* in der an der Hüfte liegenden Hand halten.

Schwieriger ist die Interpretation der Genossen der Flussgötter. Auch sie müssen Lokaldamonen sein, aber die bis jetzt vorgeschlagenen Namen sind sicher falsch. Annahmen, es seien gleichfalls Wassergöttheiten gewesen (*Arethusa*, *Quelle Pisa* — *Flussgott*), verbietet schon ihr Sitzen oder Knieen. Wasser ruht am Boden; es erhebt sich zwar an seinem Ufer und, aber immer nur fließend oder, in naturhellen Bildern, gestreckten, nicht sitzenden oder gekauerten Körpern. Die Deutung dagegen, die wir vorzuschlagen haben, entspricht nicht nur der Position, sondern auch dem apathischen Wesen der Figuren. Es sind Terralpersonifikationen und zwar erhabenen Terrains, das von breiter Basis ansetzt und nach oben sich zusammenzieht. Ort des Wettrennens ist das Feld von *Pisa*, wo *Oinomaos* herrschte, oder, was identisch, *Olympia*. Die Lage von *Pisa* bestimmt Straton nicht nach den beiden Flüssen, sondern nach zwei Höhen, dem *Ossa* und *Olympos*, zwischen ihnen es gelegen gewesen sei (*Περὶ τοῦ ὄρους ὄψιν, Ὄσα καὶ Ὀλύμπου*, vgl. oben S. 1059). Diese beiden Höhen, die eine weiblichen, die andere männlichen Geschlechts, sind es offenbar, die hier mit dem *Alpheios* und *Kladeos* zusammen den Plan umschließen. Strabons Wissen über die Lage *Pisas* stammt möglicherweise aus keiner anderen Quelle als oben der Giebelkomposition. Auch diese Personifikationen werden gleich den Flussgöttern (abgesehen von dem *Kolorit* der Draperie) durch Attribute (*Ossa* vielleicht durch einen Zweig, *Olympos* einen Kranz) mitler gekennzeichnet gewesen sein. Die gegebene Deutung ist ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Disposition der Figuren.

Über die Komposition im Ganzen ist mancher ungerechtfertigte Tadel laut geworden. Daß lediglich eine optische Aufreihung der Figuren vorliege, die Gruppe leblos, aus lauter isolierten Figuren steil symmetrisch zusammengesetzt, die Figuren handlungslos, parallelend aufgestellt seien, keine eine sich heraus auf eine andere verweise oder verrate, daß sie einem größeren Zusammenhang angehören u. dergl., ist tatsächlich unrichtig, bzw. nur dann richtig, wenn man die Figuren falsch aufstellt. Allerdings, wer die Aufgabe der Kunst vornehmlich in der Darstellung sog. dramatischen Lebens oder außerordentlich bewegter Szenen erkennt, wird durch das Bild des olympischen Ostgiebels sich weniger befriedigt finden als durch jenes des Westgiebels. Wer aber erwägt, daß nicht minder häufig in Vorgängen, wobei nur einzelne oder auch gar keine der auftretenden Personen in größerer körperlicher Erregung sich

darstellen, tiefer Sinn und poetischer Gehalt sich findet und solche Szenen daher für nicht minderwertige Vorwürfe der bildenden Kunst erachtet, wird nicht unklar können, neben der Schilderung außerordentlichen Lebens in dem Westgiebel auch jener inneren Lebens in dem Ostgiebel ihr Recht wiederfahren zu lassen.

In unseren Augen steht die Kompositionsfertigkeit an sich in beiden Giebeln genau auf der gleichen Höhe. Die Verschiedenheit der Weisen beruht lediglich auf der Verschiedenheit der Themen, welche wohl niemand gleich durchgeführt haben möchte noch durchführen könnte. Dafs aber diese verschiedenen Themen und somit Weisen gewählt worden sind, zeugt für den tiefen Sinn der an dem Tempelschmuck beschäftigten Künstlerschaft; wir meinen nicht, weil die ruhige, leiterliche Weise über dem Tempelzugang, die bewegte, laurige über dem Opisthodom sich befindet, oder lediglich weil es zwei entgegengesetzte Weisen sind, die gespielt werden. Wie dies zu stande gekommen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Mit der Annahme, die Sujets seien von den Behörden gegeben worden, wäre die Sache noch keineswegs erklärt. Sie wurzelt viel tiefer.

Dafs das für den Ostgiebel gewählte Sujet als Schmuck des olympischen Zeustempels vorzüglich am Platze war, bedarf keiner Erörterung. Aber schwerlich auch wird innerhalb der Fabel eine für die Darstellung in einem Giebel günstigere Situation als die gewählte auffindbar zu machen sein. Dieselbe läfst sich erstens unter Wahrung der Einheit von Zeit und Raum und unter möglichst großer Entfaltung von Charakteren und Motiven voll und klar aussprechen und gewährte zweitens eine ebenso sachgemäße (natürliche) als dem gegebenen Raume entsprechende Gliederung. Die Fassung des Themas ist folgende: Auf dem Felde von Pisa haben inmitten ihrer Gespanne, die von Dienern gehalten werden, in Gegenwart der Wagenlenker, die vor den gespannten Platz genommen haben, und der Frauen, deren Wohl und Wehe mit auf dem Spiele steht, Pelops und Oinomaos die Bedingungen ihrer Wettfahrt vereinbart und sich eben auseinander gekehrt, die Wagenlenker aufzubohren, die Fahrt zu beginnen. Da tritt im Rücken der Fürsten Zeus hervor, sichtbar nur dem Beschauer, dem so bedeutet ist, dafs, was bevorsteht, nach des Höchsten Befehle sich erfüllt. Die Wagenlenker aber stehen im Begriff sich zu erheben und als Werkzeuge der Gottheit den Pelops ans Ziel, den Oinomaos in den Tod zu führen.

Durchgeführt ist diese Aufgabe mit einer nicht genug zu bewundernden Einheit und Mannigfaltigkeit, mit hoch entwickeltem Sinn für Charakterschilderung, mit einem Ernst der Auffassung, der im Interesse des Ausdrucks und der Natürlichkeit selbst vor

dem Harten und Unglücklichen nicht zurückbeugt, der das Unfälle oder sog. Schöne nur an den ihm von Natur zukommenden Stellen zur Darstellung bringt, keineswegs als an sich zu erstrebendes Ziel der Kunst betrachtet.

Das Ganze gliedert sich in ein Mittelbild, das die Hauptfiguren enthält, und je zwei Seitenbilder, von denen die nächsten die Gespanne mit den Dienern, die beiden äußeren die Lokalfunktionen anzeigen. Das Mittelbild besteht wieder aus zwei durch die Gestalt des Zeus, die, ohne in den Aufbau einbezogen zu sein, nur den Mittelpunkt oder Gipfel des Ganzen bildet, getrennten Gruppen, formiert aus je einem Fürsten und Wagenlenker (links *L*, rechts *N*) mit einer Fürstin inmitten. An diese dreigestaltigen Gruppen der Mitte fügen sich die nächsten Seitenbilder als Anhang an. Den Anschluß vermittelt die Richtung der Gespanne, auf der Seite des Pelops auch die wohl berechnete Doppelrichtung des Killas (*L*), wogegen die Eckbilder sich als ganz selbständige zweigestaltige Gruppen (links *AO*, rechts *EP*) darstellen. Wenn trotzdem die Gruppenbildung in diesem Feldebildung weniger anerkannt worden ist als in dem westlichen, so beruht das hauptsächlich auf äußeren Umständen. Da die Gruppenbestandteile hier naturgemäfs lockerer miteinander zu verbinden, nicht ineinander zu verflechten waren, so konnten sie, abgesehen von den Rossen, sämtlich separat gearbeitet werden. Infolge dessen fehlt uns bei dem fragmentarischen Zustand der Stücke (und der Schwierigkeit, ihr detaillierteres gegenseitiges Verhalten genau wieder herauszufinden, die sofort jeden Zweifel niederschlagende, zwingende Evidenz der Sache.

Sehr häufig ist die »Strenge« der Responion der beiden Giebelhälften betont worden. In der That, die einzelnen Glieder der Hälften, stimmen nicht nur nach ihrem rhythmischen Wert für den Anstoss und ihrem ethischen für die dargestellte Fabel miteinander überein, sondern es gehen beide Hälften zur Rechten und Linken des Zeus auch Figur für Figur ohne Rest ineinander auf. Doch welcher Fortschritt gegen die Kompositionsweise der aginetischen Gruppen? Über der Herabsetzung, die sich die »Anordnung der Figuren« hat gefallen lassen müssen, ist auch die Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen und der Wechsel, durch welchen die Korrespondenzen Auge und Geist in gleicher Weise anregen, zwar nicht übersehen, aber auch nicht in der richtigen Weise gewürdigt worden. Sind Pelops und Oinomaos, Hippodameia und Steropa, Killas (*L*) und Myrtillos (*N*) nicht die schärfsten Charaktergegensätze? Sind diese Korrespondenzen nicht auch Varianten nach Alter, Ausanflerung und Frontierung zu dem Auge des Beschauers? Gehen dieselben nicht trotz ihrer Responion in zwei verschiedene Gruppen auf? Von den Rossen ist, soweit

wir sehen, eine Verschiedenheit des Betragens und der Zornung nicht zu verzeichnen. Wir nehmen diese Gleichheit als selbstverständlich hin. Es sollte ja auch nicht bedeutet werden, daß nach Gottes Willen durch den Charakter der Rasse Pelops ob siegte, Olumnas unterlag. Jedoch in den Knechten schon wird uns wieder verschiedenes Alter und hier Draperie (C), dort Nacktheit (B) geboten. Beide Gestalten präsentieren sich ganz in Profil, die einzigen in der gesamten Komposition. Sollen wir es dem Zufall zuschreiben, daß diese Profile gerade hinter den Kassen disponiert sind, wo sie das aus zwei Flügeln mit je zwei Abteilungen sich zusammensetzende Bild der Akteure abschließen und losheben von den lokalbezeichnenden Aufengruppen? Ossa (O) und Olympus (E) nehmen die Einfazestellung der Mittelfiguren wieder auf, Ossa aber wieder etwas weniger als ihr Gegenüber; im übrigen sind sie Varianten jugendlichen Alters, festen Hockens, der Unreifekeit und Unbekümmertheit, Ossa selbst vollständig bekleidet, Olympus fast nackt. Nicht minder variiert ist das Thema der Einfazgötter, wie schon in der Beschreibung angedeutet wurde. Ihre Frontierung zum Beschauer entspricht etwa jener der Abschlussfiguren (LN) des Mittellbildes. Wer erkennt nun nicht, daß zwischen das Mittellbild und die Eckgruppen je ein vollständiges Profilbild eingeschoben, und der Gegensatz desselben zu dem Mittellbild durch die Figuren LN gemildert, zu den Eckgruppen aber markiert war? — Uns liegt in dieser Arbeit die Komposition eines Meisters vor, der nicht nur jenseit des Westgiebels an Talent in nichts nach steht, sondern den wir auch nicht genug studieren können, um die Werke des Parthenon besser verstehen zu lernen.

Dennoch erregt die Komposition in den Parthenongiebeln unser Wohlgefallen im höheren Grade. Jedes Bild wirkt um so wahrscheinlicher, je selbstloser und ungewollener sich seine Komponenten zeigen. In der richtigen Abwägung von Freiheit und Gesetz liegt der Triumph wie aller Humanität, so auch der Kunst. Dieses besser getroffene Maß ist es, das die Parthenongiebel auszeichnet, wo nicht nur keine Responsion so vollkommen ist, daß ein sich als widernatürliches, aufgezwungenes Gesetz verrät und wo, um auch das hervorzuziehen, nicht bloß jede Gruppe sich selbst gehorht hat, während sie das Gesetz dennoch erfüllt, sondern Responsiven auch mit diesen Lösungen wechseln. Ganz auf dieser Höhe stehen die olympischen Kompositionen (wie reden nicht von dem Ostgiebel allein) nicht. Zwar auch hier scheinen alle Figuren an den entsprechenden Stellen ungewollt sich selbst eingefügt zu haben und ohne Rücksicht auf ihr Gegenüber, nur ihrem Wesen und der augenblicklichen Situation gehorchend sich zu gebieten; bilden sie

dennoch Gruppen und unverkennbare Gegenstücke, nun so hat die Kunst erreicht, was sie will, was sie soll. Allein das Gesetz verrät sich doch, da wirksam hervorgekehrte Lockerungen fehlen. Auf dem Vorhandensein solcher, ganze Glieder berührender Dissonanzen (Gleichgewicht der Kola) beruht in erster Linie das so gefällige Mehr, welches die Parthenongiebel bieten, in zweiter auf der größeren Gefälligkeit der Rhythmen der Komponenten selber.

C. Westgiebel.

Pausanias' Bericht über den Westgiebel ist unvollständig. Nachdem er als Sojet den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet hat, fährt er fort: „In der Mitte des Giebels befindet sich Peirithoos; neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos (Deidamia) geraubt hat und Kaineus, der dem Peirithoos beisteht, auf der anderen Theseus, der die Kentauren mit der Axt bekämpft; der eine von denselben hat ein Mädchen, der andere einen schönen Knaben geraubt.“ Pausanias beschreibt nur soweit, als ihm Namen für die dargestellten Personen zur Verfügung standen. Dann spricht er seine Meinung darüber aus, weshalb der Vorwurf von dem Künstler gewählt worden sei: Peirithoos sei nach Homer (II. 2, 741) ein Sohn des Zeus, und Theseus stamme im vierten Gliede von Pelops ab. Es ist jedoch klar, daß bei dieser Wahl vornehmlich um dieselben ethischen und künstlerischen Gesichtspunkte aufgehandelt gewesen sind, die den Kentaurenkampf überhaupt zu einem Lieblingsthema der bildenden Kunst gemacht haben: die Gelegenheit zur Darstellung verschiedenartiger Typen in lebhaftester Bewegung und mannigfachster Gruppierung, zur Verherrlichung der Kampftüchtigkeit der hellenischen Jugend und ihrer Mission, die Rohheit und den Frevelsinn zu bekämpfen und zu strafen. Ein solches Thema paßte fast allenthalben, aber insbesondere an dem Tempel des obersten Schutzhorts der Gastfreundschaft und der Ekkecheiria, welche die Kentauren verletzten, und zu Olympia, dem Schauplatz der friedlichen Agonen, des künstlerischen Abbildes des ersten Agons des Krieges.

Schon vor den Ausgrabungen mußte es auffallen, daß Peirithoos in der Mitte des Giebelfeldes gestanden haben sollte, wo er der höchsten Gottheit in dem östlichen Fels entsprachen hätte und außerdem nur eine mächtig bewegte Einfazgestalt zulässig schien. In der That stellt die zu Tage geförderte Mittelfigur der Komposition (vgl. Abb. 1273 Taf. XXVII nach Ausgr. Bd. III Taf. XXVI—XXVII u. Abb. 1281 S. 1078) gewiß nicht Peirithoos, sondern den Gott Apollon dar. Schon der größere Maßstab entscheidet für diese Deutung; nicht minder die zu dem Kampfeifer der wirklichen Lapithen im grellsten Wider-

spruck stehende Zurückhaltung der Figur, die nur den rechten Arm ausgestreckt und das Haupt nach rechts gewendet hat, während der übrige Körper, dem ein Himation zur Folie dient, sich vollkommen ruhig verhält; auch der Typus des Kopfes schließt sich mit dem ornamental gehaltenen reichen Lockenhaar, das im Nacken um einen metallenen Pfahl aufgenommen war, dem strengen Zügen und den stolz aufgeworfenen Lippen ist durchaus göttlich und apollinisch. Die gesenkte Linke des Gottes hielt ein Attribut, den Bogen. Was der Gestus des rechten Arms bestimmt bedeutet, ist uns unklar; man meint, der Gott nehme Daidamela in seinen Schutz.

Die nächste Veranlassung, als göttlichen Mittelpunkt des Giebelbels Apollon zu setzen, mag dessen Eigenschaft eines Schutzpatrons der athletischen und kriegerischen Jugend gewesen sein; aber auch der Umstand hat gewisse mitbewirkt, daß in Olympia nach Zeus Apollon die höchstverehrte männliche Gottheit war. Wir schließen das nicht nur aus der Zahl seiner Altäre in der Altis (nicht weniger als vier, darunter jener des Apollon mit dem bedeutsamen Beinamen *Thermion*), sondern ganz besonders auch daraus, daß es ja Apollon, Zeus' liebster Sohn war, der den Ruf der olympischen Kultstätte seines Vaters begründete, indem er Jamos als Propheten dort niedersetzte.

Zu beiden Seiten des Apollon ist analog dem Giebel je eine dreigestaltige Gruppe angeordnet. In der linken Giebelhälfte hält ein nach rechts gerichteter Kentaur (*I*) mit den Vorderbeinen und dem rechten Arm ein Weib (*K*) umschlungen. Dieses setzt sich energisch zur Wehre, indem es mit beiden Armen den Kopf des Tiermensehen zurückdrängt. Von links ist ein Lapithe herbeigeeilt (*H*). Seinen jugendlichen, auf fallenderweise noch mit ungeschorenem Haar geschmückten Kopf gibt Abb. 1284 S. 1079. Man erkennt, daß beide Arme erhoben waren, offenbar zum Schlage ausstehend. In der Gruppe rechts ist der Kentaur (*N*) nach links gerichtet und hält mit dem rechten Vorderbein und den Armen gleichfalls ein Weib (*M*) umklammert. Ein Lapithe (*O*, von dem in unserer Abbildung nur ein kleines Fragment zu sehen ist) führte mit der Rechten einen Hieb auf den Kopf des Räubers, der einmal schon an der Stirne getroffen ist. Die Wunde läßt auf ein Beil in der Hand des Lapithen schließen. Abb. 1280 S. 1078 zeigt, wie das Weib sich abmüht, die Hände des Kentauren von ihrer Hüfte und ihrer im Strich entblößten Brust zu entfernen. Sie scheint schon ermattet. Ihr mit einer Kopfblende unwundenes, schraubartiges Haupt ist vorn über geneigt. Der Oberleib des Kentauren fehlt in dem Bilde; der Kopf war durch den Ellenbogen der Frau zurückgestoßen. Der Lapithe, der hier in Hilfe gekommen ist, darf wegen seiner Waffe mit dem Theseus des Pausanias identisch genommen werden;

jener in der linken Gruppe aber ist dann mit Sicherheit als Peirithoos, nicht als Kaineus zu bezeichnen, und das Weib (*K*), das sich so energisch wehrt, wäre demnach Deidameia, der Kentaur (*I*) Eurytion.

Auf die beschriebenen dreigestaltigen Gruppen folgte je eine zweigestaltige. Von jener rechts sind nur geringe Fragmente vorhanden (*PQ*). Sie bestatigen, was Pausanias sagt: ein Kentaur hob einen Knaben empor, ihn fortzuschleppen. Links würgt ein Lapithe seinen Gegner (*PO*); dieser sucht sich mit den Händen und einem Biss in den Arm des Jünglings zu befreien. Der Jüngling (*G*) schreit auf vor Schmerz.

In diesen Gruppen sind die Kentauren von der Giebelmitte abgewandt und stellen sich nahezu en face dar. Die Verkürzung und der enge Anschluß der nächsten Figuren erlaubten die Weglassung des Pferdehinterteils und ermöglichten so erst die Einführung derart gerichteter, im Interesse der Entwicklung der Komposition nötiger Gruppen. Damit die hochragenden Kentaurengestalten an den betreffenden Stellen ohne Veränderung des Maßstabes in das Giebelfeld gingen, wurden sie halb knieend dargestellt; links ist dies so motiviert, daß der Lapithe seinen Gegner nicht bloß würgt, sondern auch niederzieht, rechts ist anzunehmen, daß der Kentaur sich bückte, den Knaben aufzuheben.

Weiterhin bilden wieder je drei Figuren Weib, Kentaur und Lapithe eine Gruppe. Die Frauen befinden sich hier bei den Hinterbeinen der Kentauren und streben die eine (*E*) knieend, die andere (*K*) rutschend gegen die Giebelmitte hin; die Kentauren aber sind nach aufsen gerichtet und auf den Vorderleib niedergestürzt, während der Hinterleib noch auf den Beinen steht. Links (*CDE*) presste natürlich der angreifende Lapithe (*C*) vorgestemmen Körpers mit beiden Armen den Kentaur nieder, der trotzdem seine Beute nicht losläßt, sondern mit der Linken an den Haaren (der über *E* gezeichnete Kopf gehört zu *H*, Peirithoos) und mit einem Hinterhuf auf dem Schoße festhält. Rechts ist die Situation motiviert halb durch des Kentauren halb durch seines Gegners Verhalten; der erstere (*S*) hatte sich niedergebeugt, um das Weib (*K*), das er am Gürtel und linken Kniehaken gefaßt hat, auf seinen Rücken zu schwingen, da warf sich ihm der Lapithe (*T*) entgegen, drückte ihn mit der Linken vollends zu Boden und stößt ihm nun das Schwert durch die Brust.

Auch in diesem Giebelfelde gehören die beiderseitigen zwei äußersten Figuren nicht zu dem handelnden Personal, sondern geben die Zuschauerschaft ab und dienen zur Lokalisierung. Wie aber die oben erwähnte beabsichtigte Charakterverschiedenheit der beiden Kompositionen sich selbst auf die Mittelfigur erstreckt hat, wodurch Pausanias' falsche Deutung derselben einigermaßen entschuldigt ist, so

auch auf die Eckfiguren. Zunächst sind in dem westlichen Felde nicht je beide Eckfiguren Lokalgottheiten, sondern nur je eine, die äußerste, während die andere menschlichen Wesens ist; ferner bezeichnen die Gottheiten das Lokal im weiteren Sinne, die Landschaft, die menschlichen Wesen dagegen das engere Lokal; drittens gruppieren sich je beide Eckfiguren nicht zueinander, sondern, indem sie beide der Giebelmitte zu gerichtet sind, nebeneinander. Was hier, wo es im Gegensatz steht zu den drei eng verschlungenen Gruppen, aus denen weiterhin das Bild sich zusammensetzt, wahrhaft wohlthuend wirkt und für das Ganze eine rhythmisch wohl bemessene Auflösung herbeiführt, wäre in der andern Giebelkomposition angebracht, wo ohnehin Lockerung genug vorhanden ist, nur kunstwidrig. Auch hier bewährt sich, vorausgesetzt, daß wir den Ostgiebel durch unsere Anordnung nicht verpfuschen, die Tüchtigkeit der Künstlerschaft und drängt sich die Überzeugung auf, daß eine Vereinbarung nicht bloß über die Ideen, sondern auch über die Grundzüge der Kompositionen stattgefunden haben muß.

H und *U* sind alte Sklavinnen, als solche gekennzeichnet durch Runzeln in verschiedenen Partien des Gesichts, durch die unedlen Formen einer fremden Nase in *U*, und das kurz geschorene Haar. Es sind die Ammen oder Dienerinnen der bedrängten Frauen, wie es alten Weibern zukommt, bis an den Hals bekleidet. Jene links (vgl. Abb. 1283 S. 1079) gab ihrer schmerzlichen Anteilnahme durch Zerraffen des Haares Ausdruck. Es sind mehr welke als stark verfallene Formen, mit denen der Künstler das Alter ausgeprägt hat. Lokalbezeichnend sind die Alten insofern, als sie in ihrer Angst sich hinter die Polster von Buhbetten gedückt haben. Letztere kennzeichneten den Hochzeitsaal. Zugleich gaben sie dem Künstler Gelegenheit, die Dienerinnen, trotzdem sie auf Knien und Ellenbogen lagen, doch über die eigentlichen Eckfiguren emporzuheben.

A und *P* sind jugendlich anmutig und göttlichen Charakters. Nur ein Himatium bekleidet sie, und dieses läßt den größten Teil des fleischigen Oberkörpers frei. Beide Göttinnen liegen ähnlich den Flußgöttern im Osten platt auf dem Boden, nur mit dem Oberkörper auf den Ellenbogen leise erhoben. Eine bestimmtere Bezeichnung als: thessalische Quell-, Fluß- oder Scénymphen wird sich schwerlich anbringen lassen; Wassernymphen sind es nach ihrer Lage und geringfügigen Draperie zu schließen. Abb. 1283 S. 1079 stellt den obersten Teil von *A* dar. Der Kopf ist von einem Adel des Profils, einer Zartheit der Formen und Konture, einem schon so echt parthenonischen Ausdruck wie kein anderer aus ähnlichen Tempelskulpturen. Das Haar steckt lös auf wenige kurze Wellen unter einem Kopftuch.

Der ungeschlichte Charakter der Kentauren gibt sich, abgesehen von ihrer Kampfweise, in den verteilten Zügen der massigen Köpfe und insbesondere dem in nie beschorener Üppigkeit starrenden oder wuchernden Haupt- und Barthaar (*N* hat eine Filzse) zu erkennen. Waffen haben die Unholde nicht zur Hand, auch keine Baumäste. Auch ihre übliche Bekleidung mit Tierfellen fehlt; ebenso die charakteristische Tracht der Lapithen, Chlamyden und Chitone. Der Künstler würde sich durch diese Gewandstücke, die in der Luft flattern müßten oder doch den oberen Teil der Figuren beschwerten, nur Schwierigkeiten bereiten haben. Die Lapithen sind daher entweder nackt oder tragen ein Himatium, das im Kampfe aufgelöst oder verwirren niedergesunken ist und so mit als Stütze dient. Im Gegensatz zu diesen gesunkenen Draperieen hängt das Himatium des Apollon ruhig über Schulter und Arme im Rücken hinab.

Pausanias' Deutung der Mittelfigur läßt sich, wie gesagt, entschuldigen. Der Irrtum ist darauf zurückzuführen, daß Apollon nicht wie sein Gegenüber im Osten bildhaft dasteht, sondern infolge seiner Kopf- und Armbewegung am Kampfe mittelbeteiligt scheint. Allein diese Äußerungen sind nur demonstrativ und nicht einmal für die Kampfeulen, sondern nur für den Beschauer da; sie sollen erklären, daß Apollons Namen für die Lapithen Partei ergriffen hat und so der Kentauren Untergang besiegelt ist. Der erste Irrtum hatte den zweiten zur Folge, daß der Mellephobe in der durch Apollons Demonstration als vornehmste bezeichneten Gruppe (Eurystion und Deldamofa) als Kaineus interpretiert wurde. Der Hehl mußte eben einen Namen haben, ihn Theseus zu nennen, verhinderte aber wohl die für einen Theseus charakteristischere Erscheinung seines Gegenübers *O*. Da ist denn die Übereinstimmung bemerkenswert, welche zwischen der Attitude von *O* und einer Figur des Westfrieses des athenischen Theseion herrscht, jener nämlich, welche dem Kaineus zu Hilfe kommt (Chlamysfigur zwischen Gruppe 4 und 5 in Fig. 77 bei Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, 848; vgl. W. Gurlitt, Das Alter und die Ranzeit des sog. Theseion, Wien 1875). Da sie der Angelpunkt des ganzen Frieses ist, zur Linken (v. Bech.) den Kaineus hat, zur Rechten einen anderen, sowohl durch seine Bildstelle als seine Erscheinung (gezogenes Himatium, Helm) ausgezeichneten Lapithen (Peirithoos), und Theseus in Athen nicht gefühlt haben kann, so ist die Deutung der Figur unzweifelhaft und hiermit ein Theseus von wesentlich gleichem Typus konstatiert in einem attischen Fries, der etwa gleichzeitig mit den Parthenonwerken entstanden ist, und in den olympischen Giebelskulpturen. Wie würden kein besonderes Gewicht auf diese Ähnlichkeit legen, käme dazu nicht ein anderer der beiden Werke weil bestimmter zusammenschließender Gesichtspunkt.

Es gibt kein geschlechtes Bild, dessen Syntax so genau mit jener des olympischen Westgiebels übereinstimmt wie der genannte Fries, der sich, um hier nur das Probate anzuführen, ebenso aus zwei und dreigestaltigen Sondergruppen (mit Thesenos in der Mitte) zusammensetzt; und obgleich der Ostfries des Theselon doch gleichfalls ein Schlachtenbild gibt, so verhält sich seine apozelle Syntax zu jener des Westfrieses dennoch genau so wie die Methode des olympischen Ostgiebels zu jener des Westgiebels. Hier handelt es sich also nicht bloß um die gleiche Motivierung einer einzelnen hervorragenden Person, sondern um die Gleichheit der Kunstprinzipien. Dies wäre uns maßgebend genug, auch ohne Nachrichten die gesamten Kompositionen, trotz der höheren formalen Durchbildung der athenischen, einer Schule und einer Epoche zuzuweisen.

D. Stil. Künstler.

Wir sind hiermit bei der Frage nach dem Stil und der Urheberhaft der olympischen Zeustempel-skulpturen angekommen. Pausanias nennt als Künstler des Ostgiebels Palonios aus Mende in Thrakien, als jenen des Westgiebels Alkamenes, den er dabei als Zeitgenossen des Phidias und als ersten Götterbildner nach demselben bezeichnet¹⁾ (V, 10, 8).

Skulpturen und Tempel sind, wie oben erwähnt (S. 1098 ff.), gleichzeitig entstanden und zwar um 450 v. Chr. Alkamenes stand damals noch in jugendlichem Alter (S. 1099); aber ist das ein Grund, ihm das Giebelwerk abzusprechen? Auch der Stil des Werks enthält dazu nicht die geringste Berechtigung. Oder wissen wir, wie Alkamenes oder gleichzeitige Attiker, etwa auch Phidias, um 450 v. Chr. in größeren Kompositionen oder auch nur in Einzelfiguren gearbeitet haben? Man verwelse nicht auf die Werke des sog. Theselon. Noch niemand hat bis heute erwiesen, daß der betreffende Bau auch wirklich das Theselon ist.

Einer der ersten olympischen Funde (21. Dez. 1875) war die von Pausanias erwähnte (S. 1093) Nike des Palonios, auf deren Basisfragmenten sich die Künstlerinschrift fand. Kein Zweifel also, wir besitzen ein Werk des Künstlers, der nach Pausanias die Ostgiebelgruppe verfertigt haben soll. Der Leser wird nun auch ohne eingehenden Vergleich die große technische und formale Überlegenheit dieser Nike (vgl. Abb. 1287 S. 1082 nach Funde Taf. XVI) über die Tempelskulpturen sofort gewahr werden, ja den stil-

istischen Abstand vielleicht so groß finden, daß ihm eine ganze Künstlergeneration dazwischen gearbeitet zu haben scheint. Allein diese augenscheinliche Stilverschiedenheit schließt doch nicht aus, daß Palonios auch an den Giebelfiguren mitarbeitete, wenn nur das Bild der Nike erst geraume Zeit später als jene entstanden ist.

Die Weihinschrift auf der Basis der Nike lautet (zwei Zeilen). *Μερόδιον καὶ Ναιφάκτιον ἀφ' ἑαυτῶν Διὶ Ὀλυμπίῳ δέκατον ἀπὸ τοῦ πολέμου*²⁾. Ihrem graphischen Charakter nach gehört dieselbe in die spätere Zeit des 5. Jahrh. v. Chr. Zu einer genaueren Fixierung aber reicht auch ihr Inhalt nicht aus, da die Feinde, aus deren Beute den Zeint die Statue darstellt, nicht genannt sind. Indessen berichtet Pausanias (V, 26, 1), was an seiner Zeit die Messenier über das Weihgeschenk sagten: es sei wegen des Sieges auf der Insel Sphakteria (vgl. Thukyd. IV, 36; Paus. IV, 26, 2) errichtet worden; man habe den Namen der Feinde nur nicht darauf geschrieben aus Furcht vor den Lakedaemonern. Pausanias selber vermutet einen früheren Krieg als Anlaß der Stiftung (vgl. oben S. 1099). Wir können ihm nicht folgen. Die Künstlergeschichtliche Erwägung, auf der sehr Opposition beruht, hat keinen Wert, und es liegt somit kein Grund vor, an der Tradition der Messenier zu zweifeln, um so weniger als auch die Geschichte für dieselbe spricht³⁾. Jener Krieg gegen Oinada (455 v. Chr.) gab keinen Anlaß zu einem ausdrucksvollen Siegesdankmal (Urtheils), wohl aber der ruhmvolle Sieg auf Sphakteria, den auch die Athener durch Aufstellung eines Erzbildes der Nike auf ihrer Akropolis feierten (Paus. IV, 26, 6), wenn man nur die durch den Sieg erst ermöglichten darauffolgenden Expeditionen der Messenier in das lakonische Gebiet (Thukyd. IV, 41) mithereinzieht, eine Reihe stegreicher, lustiger, übermüthiger und ergiebiger Unternehmungen, Plünderungszüge in das

¹⁾ Zu der Weih- und Künstlerinschrift der Nike-statue vgl. hauptsächlich: Arch. Ztg. 1875 S. 178 ff. (Curtius); Anagr. Bd. I Taf. XXII; Böhl n. a. O. 50; Dittenberger Syll. Inscr. Gr. 30; Lowy n. a. O. 49; Arch. Ztg. 1876 S. 169 ff. (Michelin), S. 229 (Well); Brunn, Situationsber. d. Münch. Akad. 1876 S. 335 ff.; Urliche, Bemerk. über d. olymp. Tempel und seine Bildwerke, Würzb. 1877, Arch. Ztg. 1877 S. 59 ff. (J. Schudring), 1883 S. 361 f. (Furtwängler).

²⁾ Das Denkmal ist von den Messeniern an dem so besuchten Platze als eine Art von Staatsarchiv benutzt worden. Urkunden waren in die Basis eingelassen und eingemauert, darunter ein Schleifenspruch über ein lange zwischen den Messeniern und Lakedaemonern strittiges Gebiet (ager Douthollates, Tac. Ann. IV, 43). Vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 128 ff. (Neubauer).

³⁾ Eine andere Auffassung des Zusatzes ist nicht zu rechtfertigen. — Τὸ μὲν δὲ ὑποπόδιον ἐν τοῖς ἀσφαῖς ἐπὶ Παναμίου, γένος ἐκ Μένδης τῆς Ἀρκαδίας τὸ δὲ ὀρθῶν ὑπὸ τῶν Ἀλαμίνων ἀνδρῶν ἡλικίων τε καὶ Φειδίου καὶ δευτέρῳ ἐντεταμένῳ σὺν πλεονεξίᾳ ἀγαλόμενον.

unberührte Land des stolzen Todfeindes, welche in den Untertrocknen das Hochgefühl seiner Rache erweckten und das hieher unbekannte Bewußtsein des Siegers schufen (J. Schubring). So erklärt sich auch der gewiß demonstrative Charakter des Denkmals um besten, das durch seine an 6 m hohe dreiseitige Basis (Paus.: ἐνὶ τῷ κίονι) hoch über die meisten Weihgeschenke der Älten emporragte. Ob die Messenier auch darin Recht hatten, daß die Formel ἀπὸ τοῦ παλαιοῦ gewählt worden sei, um die Lakedaimonier nicht zu reizen, muß dahingestellt bleiben, da sie jedenfalls häufiger vorkommt. Für die messenische Tradition entscheidet schließlich der Stil des Werkes. Dieser ist, darin herrscht wohl volle Übereinstimmung, nicht vorparthenonisch, sondern hat vielmehr die Werke der perikleischen Zeit entschlossen zur Voraussetzung. Es beherrscht die Statue schon ganz jener in den Parthenonskulpturen eben erst aufstrebende Kunstgeist, der in dem Bewußtseintechnischer Allmächtschlechte Zügelgeschloßen läßt und der Plastik neue, bis dahin der Malerei überlassene Goldete erhöht; der mit den Formen spielt, eine Art von Luxus treibt, als ob sie nur gezeichnet, nicht auch aus hartem schweren Stein gemeißelt worden müßten; der aus ein Reliefwerk wie den phigalienischen Fries hinterlassen hat, das zur Bewunderung hinreißt und doch ein wenig ärgert wie jede kocke That. Wäre die Statue dennoch von der Bente jener akarnanischen Expedition, so müßte sie eben eine Reihe von Jahren nachher gemacht worden sein, was wieder für jene so bewegte Zeit unlenkbar ist. Die Nike des Palaios entstand demnach erst gegen 420 v. Chr., um 25–30 Jahre später als die Tempelskulpturen. Die Zeit aber, die dazwischen liegt, ist die perikleische, in der die Marmorkunst mit den umfassendsten Aufgaben, die ihr jemal geworden, ihren höchsten Aufschwung nahm. Es spräche wider solchen Umständen wahrlich nicht zu gunsten des Palaios, wären die Stildifferenzen zwischen seiner Nike und den Giebelgruppen viel geringer.

Unter der Weihinschrift stand gleichfalls in zwei Zeilen, aber kleineren Buchstaben die Inschrift des Künstlers: Παιωνίος ἐποίησε Μενδαίος καὶ τὰ παρθένου ποῦν ἐνὶ τῷ ναὸν ἐνθάδε¹⁾ = Palaios aus Mende hat es gemacht; auch die Akroterien für den Tempel hat er gemacht und damit gesiegt.

Das erste Werk, die Nike, machte Palaios allein; das zweite, die Akroterien, in Konkurrenz, siegte aber mit seiner Arbeit. Nur um eine Konkurrenz mit vollendeten Werken kann es sich handeln, nicht mit Entwürfen. Palaios bezeichnet die Arbeit, mit der er siegte, ohne jeden unterscheidenden Zusatz mit

demselben Ausdruck wie seine Nikearbeit, ja verbindet beide Arbeiten durch καὶ. Sollen wir das eine Mal unter ποῦν eine vollendete Marmorarbeit, das andre Mal irgend eine Art von Entwurf (Zeichnung, Skizze in Thon, Gips, Wachs) verstehen? Und hat denn Palaios seine Entwürfe an den Tempel angebracht (ποῦν ἐνὶ τῷ ναὸν)? Kamme der Inschrift, wenn es sich um einen Sieg mit Entwürfen handelte, nicht eher die Fassung νικῶν ἐμνηστὴς zu? Oder ist, wenn jemand mit gefertigten Entwürfen gesiegt, damit auch gegeben, daß er die Entwürfe wirklich ausgeführt hat? Auch bezieht sich, was wir von künstlerischen Siegen aus dem Altertum wissen, immer nur auf volle Leistungen, fertige Werke; von Wettkämpfen zur Erlangung einer Arbeit verläutet nicht das Mindeste.

Seinen Konkurrenten oder Mitarbeiter nennt Palaios nicht, auch den Teil der Akroteria, mit dessen Herstellung er den Sieg erlangte, bezeichnet er nicht näher. Ersteres mag gegen die gute Sitte verstößen haben, letzteres war unnötig, wenn die Inschrift, so weit das hier eben möglich, an Ort und Stelle, d. h. bei, vor oder unter den betreffenden Akroterien sich befand, mit anderen Worten: wenn die Akroterien der Ostfronte Palaios' Werk waren, die einzigen, die der Leser von der Nikebasis aus im Auge hatte, und auf die er notwendig die Inschrift beziehen mußte. Man hat gefehlt, indem man diese von ihrem Platze loslöste und lediglich als Referat hinnahm. Sie ist vielmehr des Künstlers Epigramm zu seinen Akroterien, statt oben bei den Figuren unten an der Nike angebracht, offenbar weil Künstlern nicht gestattet war, ihren Namen leicht und leserlich auf die Architekturglieder eines Tempels einzusetzen. Der Artikel bei ἀπαρτήρια ist deiktisch, er besagt soviel als «da dort». Das Demonstrativpronomen scheint mit guter Überlegung vermieden. Daß man aus dem Artikel auf alle Akroteria schloß, verhinderte einerseits der Ort der Inschrift, andererseits ihr Wortlaut, der ja einen zweiten Künstler voraussetzte. Wo dessen Arbeiten zu suchen waren, war durch die Gestalt des Tempels an sich klar.

Es sei bemerkt, daß aus der Inschrift für das zeitliche Verhältnis der Nike und der Akroteria, außer daß die Nike jünger ist als die Akroteria, weiter nichts folgt. Der Künstler mußte mit seinem Fecht für die Akroterien eben warten, bis er mit einem Werke beauftragt wurde, auf dem es sich richtig anbringen ließe oder eine eigene Stèle errichten. — Worin der Preis bestand? Ob in einem Ölkranz?

Und was waren diese ἀπαρτήρια? Am häufigsten ist wohl behauptet worden: jene Schmuckstücke

¹⁾ ἐν ist abhängig von ποῦν, bezw. τὰ παρθένου ποῦν.

²⁾ Vgl. Curtius zu ἐν τῷ κίονι. Arch. Ztg. 1875 S. 179.

oder Aufsätze über der Mitte und den beiden Enden des Giebels. Für dieselben ist die Bezeichnung ἀκροτήρια — die äußersten Dinge, Anseher, Vorsprünge, Gipfel u. dergl.) in der That zutreffend und auch als gebräuchlich erwiesen (Vitruv. III, 5, 12; s. vielleicht auch Hesych. α τ ἀκροτήρια). Indessen diese Aufsätze können hier nicht genannt sein. Nur von der Ostfronte des olympischen Tempels wissen wir, daß sie solche hatten, nicht auch von der Westfronte, was die Inschrift voraussetzt. Und von den Aufsätzen der Ostfronte wissen wir nur einer: ein Werk, das einer Künstlerinschrift, auf die offenbar viel Wert gelegt ist, würdig gewesen wäre, die vergoldete Nike der Mitte, während an den Enden nur vergoldete Kessel standen. Diese Nike aber ist wieder erst nachträglich auf den Tempel angebracht worden, so daß die ursprünglichen Akroteria nur in dem goldenen Schilde der Lakonien und dem Kessel bestanden zu haben scheinen (vgl. Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 362 Anm. 95). Noch andre Erwägungen machen die Annahme unmöglich, doch kurz. Inschrift und Thaten stimmen nur dann, wenn unter ἀκροτήρια nicht die Schmuckstücke über, sondern die Figuren in den Giebeln verstanden werden. Dem steht sprachlichersseite auch nichts im Wege. Giebelgruppen können unseres Dachtums mit dem gleichen Recht als Bekrönungen, ἀκροτήρια bezeichnet werden, mit welchem das ganze Giebeldach (Plut. Caes. 63) oder jeder einzelne Giebel (Plat. Crit. 116 D) die Giebel sind hier gemeint, da, wie Urlichs richtig bemerkt, die Bildwerke erst im folgenden Satze besprochen werden als ἀκροτήρια im Singular. Denn wenn jene Figuren auch von den beiden aufsteigenden Giebelgruppen eingeschlossen stehen, so fassen sie doch gleich den Schrägseiten und dem Dache auf derselben gemeinsamen Schutdecke des ganzen Bauwerks, gehören also mit zu der Gesamtbekrönung, sind Teile derselben so gut wie jene, mit denen zusammen sie den Abschluß der Tempelfronten bilden¹⁾.

Die Nikeinschrift enthält also ein Zeugnis dafür, daß Palaimos auch die Ostgiebelgruppe verfertigt hat, und Pausanias behält Recht mit seiner Angabe. Die Behauptung, dieselbe beruhe lediglich auf der Inschrift (die Pausanias natürlich mißverstanden haben muß), hat nichts für sich. Pausanias Quelle kennt ja auch den Künstler des Westgiebels.

Nurzüglich des Stils der Tempelskulpturen sei verwiesen auf Bruns treffliche Analyse in den Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1877 S. 1 B., 1878 S. 442 ff.

1) Busch fertigt in Wolters, Gipsabgüsse S. 136: Die Annahme, daß Palaimos in seiner Inschrift mit ἀκροτήρια die Giebel bezeichnet habe, ist unzulässig. Giebelgruppen heißen im 5. Jahrhundert ἐκρήρια, ἀκροτήρια sind der äußere Schmuck der Kirchen.

Nur die kunsthistorisch wichtigsten Momente können hier hervorgehoben werden.

Fast alle Giebelfiguren sind nun so wohl ausgewählt, als sie, in dem Giebelfelde aufgestellt, von dem unten stehenden Beschauer gesehen werden konnten, und zwar unterscheidet man an den meisten Bildern verschiedene Grade der Vollendung, je nachdem die betreffende Partie dem Auge und dem Lichte mehr oder minder zugänglich war. Die Wirkung, welche die Giebelwerke auf uns heutzutage, wo wir aus ihrem Verstande geholt sind, auf uns machen, ist keine günstige. Sie befriedigen unser ästhetisches Bedürfnis keineswegs weit weniger als die marmornen auf den Grund gleichmäßig vollendeten Metopen. Dennoch sind sie in allen ehe dem Lichte ausgesetzten Partien nicht nur von gleicher Schönheit, sondern auch weit ausführlicherer Arbeit. Ist ihr Eindruck trotzdem weniger harmonisch und gefällig, so beruht das wesentlich darauf, daß das Verhältnis der Figuren, die nur als äußerster Hochrelief gelten wollen, zu dem Grunde für unser Auge nicht mehr fixiert ist, und auf dem kleineren Maßstab, bzw. der größeren Übersichtlichkeit der Metopenfiguren.

Angeführt sind die Tempelskulpturen bewußt dekoriert. Nicht für eine Betrachtung aus der Nähe, sondern von fern und von unten ist die gesamte Formgebung berechnet: nur solche Formen haben Berücksichtigung gefunden, die von dem Beschauer auch wirklich entweder einzeln erkannt werden konnten oder durch ihre Häufung einen bestimmten Eindruck hervorbringen mußten, die Zeichnung aber ist mit fester, sachkundiger Hand in mannigfacher Abstufung der Strichstärke flott ausgeführt. Man bewert, daß an den Giebelfiguren nicht nur darauf Rücksicht genommen wurde, wie tief in dem Felde die betreffende Partie sich befand, sondern auch wie hoch.

Künstliche Stützen sind durchaus vermieden. Manche Motive sind gewählt, um natürliche Stützen zu erhalten. Auf diese Nebenabsicht ist unter anderem zurückzuführen, was viele in ihrer Kürzsichtigkeit getadelt haben, daß nämlich einige Figuren (Zeus, Ossa, Alpheios im Ostgiebel) mit den Händen ihre Gewänder fassen. Die betreffende Hand erhält so Bewegung und zugleich eine lebte Stütze.

Das Kolorit hatte einen großen Anteil an den Werken. Nicht nur die Gewänder (Rot an dem Himation des Apollon) und Haare, welche letzteren bald detailliert, bald nur in ihrem Gesamteindruck plastisch wiedergegeben sind, haben wir uns bewußt, bzw. ornamentiert zu denken, sondern auch jene Kopfbänder und Tücher, mit denen die Haare der Frauen so mannigfach umwunden sind. Die Methode, durch verschiedenfarbige und gemusterte Tücher und Bänder die Monotonie des Haarwerks fernzuhalten, ist, wie Plinius berichtet (N. H. XXXV, 58), durch den Maler Polygnot aufgekommen. Koloriert waren

auch die Tiere. Spuren einer Bemalung des menschlichen Körpers aber sind, abgesehen von den Augensternen und Lippen, nicht gefunden worden. Wie für den Grund der inneren Metopen, so ist auch für den der Giebelhöher Farbung (Rot oder Blau) vorzuzusetzen.

Sämtliche Arbeiten tragen nicht nur den gleichen technischen, sondern auch stilistischen Charakter. Wir würden sie, fehlte die Nachricht und der inschriftliche Beleg dafür, daß die Giebelfiguren von zwei verschiedenen Künstlern ausgeführt worden sind, samt und sonders als aus einem und demselben Atelier hervorgegangen ansehen. Außer Palamos und Alkamenos — ob für die Metopen ein dritter Künstler anzunehmen ist, wissen wir nicht — haben vielleicht auch Gesellen mitgearbeitet; wir vermögen aber bestimmt verschiedene und wesentlich geringere Hände nicht zu unterscheiden. Der Behauptung, es bestünde ein Gegensatz zwischen Konzeption und Ausführung, verschiedenen geschulte Gesellen hätten nach kleinen Modellen oder auch Zeichnungen gearbeitet und die Intentionen der Meister mehr oder minder gut getroffen, wird heute wohl niemand mehr beistimmen. Palamos und Alkamenos erweisen sich also durch ihre Werke als Künstler einer und der selben Schule.

Diese Schule war die attische des Phidias. Wir haben dafür das bestimmte Zeugnis des Plinius (N. H. XXXVI, 16), der Alkamenos unter den Schülern des Phidias auführt und zwar als den anerkannt bedeutendsten¹⁾, ein Zeugnis, dessen Richtigkeit unzweifelhaft ein stichhaltiger Grund nicht vorliegt²⁾.

Es ist oben darauf aufmerksam gemacht worden, daß über die Giebelkompositionen Vereinbarungen zwischen den beteiligten Künstlern stattgefunden

haben müssen. Diese Thatsache wird uns erklärlicher, nachdem dieselben sich als Schüler eines gemeinsamen Lehrers darstellen, der gleichzeitig an dem plastischen Schmuck des Tempels arbeitete. Wir halten es unter solchen Umständen nicht bloß für möglich, sondern für das Wahrscheinlichste, daß die Grundgedanken für sämtlichen Bildschmuck von Phidias gegeben, aber von Palamos, Alkamenos, Kolotes und Panaios selbständig ausgeführt wurden, so daß die Namen der Künstler sich erhalten, ja den beiden, welche von Phidias die vornehmste Aufgabe zugeteilt bekamen, die von Natur eine Konkurrenzarbeit war, von den Meistern ein Preis in Aussicht gestellt werden konnte. Daß Phidias selber außer Entlohnung in Geld gleichfalls ein wirkliches Honorar erhalten habe, darauf deutet die Geschichte von den Phidryten (Paus. V, 14, 5: γέρας ποτα Πειδίου εἰσφορῆς); auch seine merkwürdig bevorzugte Stellung in dem perikleischen Athen dürfte direkt weniger auf die Freundschaft mit Perikles, als auf den Ruhm seiner olympischen Werke und die Anzeichnungen, die er dafür empfangen, zurückzuführen sein.

Daß der attische Charakter der olympischen Tempelwerke geläugnet wurde und noch wird, ist begreiflich. Sie sehen ja in der That sehr verschieden aus gegen jene des Parthenon. Sind ihnen z. B. jene selinuntischen Skulpturen, auf welche Kekulé verwiesen hat (Arch. Ztg. 1883 S. 240), nicht in mancher Hinsicht ähnlicher? Gewiß! Allein im ganzen ist die Verwandtschaft doch keine enge; sie erlaubt zu sagen, diese selinuntischen Werke (Metopen des Heraion) gehören ihrer Entwicklung nach (das wirklich chronologische Verhältnis können wir nicht) zwischen die olympischen und so manches archaische, nicht mehr. Trotz gemeinsamer Eigenschaften heben sich die Metopen des selinuntischen Heraion und die Skulpturen des Zeustempels aufs scharfste auseinander. Jene bezeichnen die höchste Stufe des archaischen Stils, sind äußerste Leistungen im Sinne derselben; diese repräsentieren eine ganz neue Kunst, nur mit archaischen Überbleibseln, sind epochemachend im eminentesten Sinne des Wortes, da sie nicht den Gipfel archaischer Kunstanschauung darstellen, sondern den großartigen Anfang einer neuen, welche für die Epoche 450–380 v. Chr. maßgebend geworden ist. Es ist ein Riesenschritt, der hier gemacht wird und seinesgleichen in der Geschichte der Kunst nicht mehr zu haben scheint. Man täusche sich nicht; es ist im Grunde gar nicht so viel, was z. B. den Metopenköpfen Abb. 1288, 1289, dem Kopf der thessalischen Nymphe, dem Narkten der Mittelfiguren des Ostgiebels, der Stiermad Atlaantope, den Draperien des Zeus, Olonoios, des Lapithen vor der Amme der rechten Westgiebelhälfte, dem Haarwerk der Lapithin E fehlt, um parthe-

¹⁾ *Quod certum est* bezieht sich natürlich nicht bloß auf *doctus*, noch viel weniger auf *Atheniensem*, wie neuerdings Robert anzunehmen scheint, sondern auf *doctus in primis nobiliss.*

²⁾ Wenn Alkamenos bei demselben Plinius (XXXIV, 49) unter den Schülern des Phidias genannt wird, so schließt das, auch angenommen *veritas* sei hier mehr als ein poetischer Ausdruck für Zeitgenossen, nicht aus, daß er Phidias' Schüler gewesen, und stellt Pausanias den Alkamenos bloß als Zeitgenossen des Phidias und als ersten Götterbildner nach demselben hin, so ist das, da beide in der That gleichzeitig bedeutende Werke schufen, ja auch richtig und daraus noch keineswegs mit Sicherheit zu schließen, daß der Schriftsteller ihn nicht als Schüler des Phidias gekannt haben könne. Und wenn, nennt er denn den Kolotes Schüler des Phidias? Vgl. hierzu Brunn u. n. O. (1878) S. 464 ff.; Förster, Rh. Mus. XXXVIII, 421 ff.; Ruben, Arch. März., Berlin 1886 42 ff.

nouisch zu sein. Ein tüchtiger Marmorkünstler, der der Zeichnung ihre Stumpfheit benähme, mit dem Meißel nach der Tiefe wie nach der Breite mehr in den Stein ginge und so nicht bloß dünnere, sondern auch vorspringendere Konturen stehen ließe, wäre im Stande, uns die wesentlichen rein formalen Differenzen noch heute nahezu aufzuheben.

Brunn hat im Gegensatz zu anderen Palaios und Alkamenos die Gruppen der Giebelbilder nicht abgesprochen, aber die bestehenden Differenzen zu den Parthenonarbeiten unter Hinweis auf die klassische Heimat des Palaios und die höchst wahrscheinlich Geburt des Alkamenos auf der Insel Lemnos (Tzet. Chyl. VIII, 340. Snid.) durch die Annahme erklärt, beide Künstler gehörten einer nordgriechischen Schule an; erst später sei Alkamenos, indem er zu dem großen attischen Meister nachträglich in die Schule ging, von Phidias beeinflusst worden. In eingehender Untersuchung charakterisiert er das Wesen ihrer Arbeiten. Er vermisst im allgemeinen den gelehrten Geschmack, der die Parthenonwerke auszeichnet, im besonderen deren spezifisch plastische Gesetzmäßigkeit, die von innen heraus gestalte, während uns hier der äußere, zufällige Schein entgegensteht, jenes Verständnis, alle materiellen Formen in die dem künstlerischen Stoffe adäquaten Kunstformen zu übersetzen u. s. w. Wir sind weit entfernt, Brunn's Beobachtungen nicht als richtig anzuerkennen; aber wir behaupten, die stilistischen Eigenschaften der olympischen Werke bedeuten eine ganze Phase in der Entwicklung der griechischen Plastik, ohne deren Vorangang die Skulpturen des Parthenon und des sog. Theseion einfach unlenkbar sind. Ihr Grundzug ist ein ernster, zum Teil derber und harter Naturalismus, der die physische Aktion seiner Typen noch nicht ruhig, ihre Ruhe noch nicht lebendig genug darstellt, sondern so, wie sie die gesunde, schlichte, noch auf keine Schönheitsgesetze bedachte Natur zur Darstellung bringt; der Gesichter produziert, die noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkt empfindsam in die Welt hineinschauen, sondern naiv, derbfisch, etwas unbändig in der Erregtheit, etwas dumpf in der Ruhe, der Draperien darstellt, mehr oder minder verworren, wo sie vom Körper gelockert uledersinken oder schon liegen, mit allen nüchternen Treue, wo sie genügt oder gehöhlet am Leibe hängen, mit mannigfaltigem, aber immer etwas klebendem und fesselndem Wurf, wo sie als Himation den Körper umfließen sollten, mit Verlegenheitsfalten, wo, wenn ganz naturgemäß verfahren würde, die Ränder denn doch zu langweilig gerundlich am Körper hinlaufen würden (Alpheios u. a.); kurz, der die Dinge unverfälscht mit allen großer Ehrlichkeit, als daß wir nicht hier und dort verletzt würden, noch zu wenig bekümmert darum, ob sie so unserem Auge auch wohlgefallen, wiedergibt.

Was aber die Zeichnung oder die Arbeit des Meißels anlangt, so bleibt dieselbe noch fühlbar hinter der Natur zurück (gepoliertes Fleisch, dicke Augenlider, lederartige Wollstoffe, zu steifes und rippiges Linnen u. dergl.), da sie in dem Stein bloß getren reproduziert, was die Natur zeigt, statt darüber hinaus zu gehen und so dem Stein erst eine abföfentlich sprechende Wirkung abzuwirken.

Das alles ist weit mehr als bloße materielle Auffassung, stellt vielmehr alle Merkmale einer eigenen Kunstweise dar, wie wir sie längst schon als Vorläuferin der Parthenonwerke hätten voraussetzen sollen. Das grüßartige Verhöltnis derselben einem anderen als Phidias anzuschreiben, verleihten die angeführten Nachrichten, verbietet der Ruhm des Mannes. Hier erkennen wir ihn und seine Schule mitten in der Entwicklung, wahr und groß zugleich in der Auffassung, aber noch etwas befangen und hart, in den Parthenonwerken auf dem Gipfel technisch-stilistischer Potenz und bereits huldigend einem neuen Gesetz, der Schönheit. Zeustempel und Parthenonskulpturen sind Früchte eines und desselben Baumes, dort noch etwas herb und sauer, hier vollreif. Das also betrachten wir als das Hauptergebnis der olympischen Ausgrabungen auf plastischem Gebiete, daß sie lehren, wie Phidias mit der archaischen Tradition aufräumte, und gegen die Mitte der dreißiger Jahre des 5. Jahrh. v. Chr. die Parthenonwerke möglich geworden sind.

Nike des Palaios (Abb. 1287 S. 1082 nach Furtw. Taf. XVI).

Als Basis diente keine Säule, sondern ein dreiseitiger Pfeiler mit Fuß- und Deckgesims, der sich in mehreren Stufen verjüngte und eine Gesamthöhe von ca. 4,60 m erreichte. Vgl. Ausgr. Bd. II Taf. XXXIV, wo das Gesicht der Nike jedoch der Inschriftseite zugekehrt zu denken ist. Den Pfeiler hat der Künstler vorgezogen, weil derselbe mehr als Denkmal für sich aufgefaßt werden konnte denn als Stütze der Figur, die bloß von ihrem Flügelpaar getragen durch die Lüfte schwebend erscheinen sollte, während die Säule durch ihre Gestalt sich sofort als Trägerin verkündig hätte. Das ganze Denkmal ist eben nicht als Nikestatue auf hoher Basis zu betrachten, sondern als Tropäon von einer Nike bekrönt. Die Schilde, die an dem Pfeiler angebracht gewesen zu sein scheinen, bekräftigten diese Vorstellung. Dreiseitig, nicht vierseitig, ist der Pfeiler gemacht worden, aus Rücksicht auf das geringere Volumen und Materialersparnis.

Über das Deckgesims des Pfeilers liegt (nach links gerichtet) ein Adler hinweg. Den Flug desselben kreuzt der Flug der Göttin. Ihre Füße streben, der linke voran, nach unten, vor dem Adler und dem Pfeiler vorbei zur Erde.

Die materielle Bildbasis, das Marmorstück, welches den Adler von dem Deckgesims trennte und so diesen selbst schwebend erscheinen ließ, ist charakterlos konfuriert. Sie wird, als das Tier noch seine Metallverkleidung hatte (Malerie ist höchstens für den Kopf vorauszusetzen), in der Vorderansicht (wenigstens von unten) gar nicht bemerkt worden sein.

Gleich einem Gewölke, aus dem sie selber leuchtend hervortritt, folgt der Göttin ihr Gewand, vom Luftzug zurückgepeitscht, in die Höhe gehoben und ausgebreitet.

Die Kunst kann den Menschen liegender darstellen als den Vogel, sie muß ihn nur Draperie geben; je mehr, desto vorteilhafter, so lange die Draperiemassen nur nicht zur Hauptache werden, sondern von der Figur beherrscht erscheinen, sich metrisch wohl gliedern und gruppieren und mannigfaltig in der Zeichnung gestalten lassen. Man liest und hört häufig das Darstellen von schwebenden Gestalten als Vorrecht der Malerei und der Reliefkunst hingestellt und die Behauptung, die statuarische Plastik begäbe sich, wenn sie sich an derartige Werke mache, in ein ihr nicht zukommendes Gebiet. Wir teilen diese Anschauung nicht. Die statuarische Kunst, die mit der Schwere ihres Materials und den statischen Gesetzen zu rechnen hat, erreicht in dieser Richtung nur nicht so viel als jene Künste, die auf der Fläche darstellen, aber auf ihrem Geldete ist sie, wenn sie den Flug darstellt, so weit sie es eben vermag, so gut wie jene. Oder soll es einer Kunst verwehrt sein, das ihr äußerst Mögliche zu leisten? Phidias hat es gethan. Seine Vollgestalt fliegt trotz einer gemalten oder reliefierten Fäße und unterer Teil der Draperie erscheinen nicht über einer Stützfäche, sondern vor derselben, also nicht anders als in dem Relief auch; im übrigen hat der Künstler keiner einzigen fremden oder künstlichen Stütze bedurft, sondern dieselben alle aus durch die Situation bedingten Motiven gewonnen. Sein Werk ist so plastisch als irgend eines; es gibt nichts das Äußerste, was die Plastik zu leisten vermag, die ganze Plastik, nicht etwa nur die Steinplastik, denn das erhöht noch das Verdienst des Phidias, daß er in Stein leistet, worüber auch die Bronze nicht hinausgekommen wäre. Hieran erkennt man den in Marmorarbeit ergrauten Meister.

Phidias' Nike ist mit einem dorischen, an der rechten Seite (der Figur) offenen Chiton bekleidet und trägt dazu noch ein Himation. Dieses (in unserer Abb. sind links v. Besch. Reste davon zu sehen) hielt sie mit beiden Händen, mit erhöhter Linken und gesenkter Rechten, fest und zog es hier mehr, dort weniger an oder um sich. Wie ein an den genannten beiden Punkten befestigtes Segel blähte es sich hinter der Gestalt in mächtigen Falten auf und diente so

zugleich als Gegengewicht zu dem etwas nach vorne geneigten Körper. In die Rechte haben wir noch ein Attribut, die Palme, zu ergänzen.

Die Draperie des Chiton läßt den rapiden, schief nach unten gehenden Flug erkennen: der Wind preßt das Kleid, Flächen bildend, an den Körper, stößt aber auch das ganze rechte Bein entlang eine leichte Welle hinter der anderen bis an den Schoß hinauf; er wirft es in tiefgehenden Wogen zurück, breitet es aber auch zugleich aus. Wie ist ferner die Nacktheit des fast männlich starken, schön geformten linken Beins zu erklären? Die Göttin trägt nicht etwa zwei durch Gurt und Spange zusammengehaltene Fetzen, wie man wohl gemeint hat, sondern einen rechtschaffenen Chiton. Allein diesen Chiton hat der Wind, weil der Flug nach unten geht, über das ganze linke Bein bis an den Schoß hinaufgelegt und dann die frei gewordene Masse nach hinten geweht, so daß der bei ruhigem Stande untere Rand des Chiton oben am Schenkel sitzt. Schon die Flügelfigur aus Delos, die man mit der Künstlerinschrift des Mikklades und Archermos in Verbindung gebracht hat, enthält den Grundgedanken dieses Motivs. Der Chiton ist gegürtet; den Gurt stellte ehemals ein Metallreifen dar. Der unter denselben hinabreichende Rückenschlag des Kleides war vom Winde in die Horizontale emporgehoben und etwas zur Seite geweht (die Abb. zeigt kaum mehr als die Bruchstelle). Auch hinten lag das entsprechende Stück fast horizontal nach rückwärts und wurde so zur Mittelstütze des Himation, eine Methode, die schon in einer Giebelfigur des Parthenon vorkommt. Das alles that der Wind; die Göttin selbst aber hat das linke Schulterstück des Chiton entnostet, so daß es niederfiel und den jungfräulich kräftigen Busen entblößte.

Die Chitondraperie mit ihren leichteren, beweglichen Falten bildet einen schönen Gegensatz zu der Schwere des Himation; dadurch, daß ein Teil auf dem Körper anliegt, der andere frei weht, ist das Halldunkel des Chiton selber wieder ein zweiteiliges, und in der anliegenden Partie schließelich haben wir wieder drei variierte Abteilungen zu unterscheiden, jene am Bein, die gerundeten Flächen auf dem Leib und die lockeren Vertikalfalten zwischen Brust und Gürtel. Erhöht wird diese Mannigfaltigkeit noch durch die teilweise Entblößung.

Was die Ausführung anlangt, so ist derselbe Grundsatz eingehalten wie in den Giebelfiguren, in den Partien nämlich, die dem Auge des Beschauers näher kamen, mehr Detail und dieses fein ausgearbeitet zu geben, in den entfernteren und weniger exponierten das Detail zu sparen und nur die Hauptzüge kräftig zu betonen.

Phidias hat viel gelernt seit der Zeit der Tempelskulpturen; aber er ist der alte geblieben. Man erkennt ihn, worauf wohl Brunn zuerst aufmerksam

gemacht hat, recht gut an einer Reihe von Draperieformen, und auch das erhaltene Kopfstück erinnert durch sein breites Doppelband und die Behandlung des Haars noch an die Köpfe jener älteren Werke.

Die Konzeption verdient das Lob, das ihr schon so reichlich gespendet worden ist. Doch sie ist keineswegs so ganz des Paionos. Phendias hat ihm den Grundgedanken gegeben. Die erste Nike trägt *ti kion* war dessen Nike auf der Hand der athenischen Parthenon. Wie dort zwischen Bild und Säule oder Pfeiler die Hand der Athena sich schließt, so hier der Konig der Lüfte.

Wurke der zweiten Blüte.

Hermes des Praxiteles (Abb. 1291, 1292, 1293 S. 1054 ff. nach Ausg. Bd. V Taf. VIII und Funde Taf. XVII XVIII).

Eine Beschreibung des Werkes eröffnet den Artikel Praxiteles. — Über den Fund vgl. oben S. 1103; über die Basis (1,430 m hoch) Ausg. V, 3 (Treu).

Der Stein atmet und empfindet. Kraft und Elastizität, Grazie und Männlichkeit, höchste Naturwahrheit und höchste Idealmittelung haben sich in dieser einzigen Art harmonisch vereint (in diesem Bilde, das nicht bloß in Museen aufgestellt zu werden verdient, sondern auch in Turnschulen, Gymnasien u. dergl. der männlichen Jugend zum Vorbild. Unübertrefflich ist die Zartheit der Umrisse.

Höhe 1,61 m. Parischer Marmor. Kleinere wenig in die Augen fallende Partien (Gesäß des Dionysos, Draperiestück aufsen an der Hand des Hermes) waren ungestreift. Die Rückseite ist im Hinblick auf den Aufstellungsort der Statue unangeführt geblieben. Auch das Haar ist nur vorne vollendet, auf dem Scheitel und am Hinterkopf bloß skizziert, freilich meisthaft und etwas ausführlicher als der Rücken. Eine schmale, in ihrem Kontur unbestimmte Vertiefung zwischen Haupt und Nackenhaar hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, Hermes habe einen Kranz von Metall getragen. Wie sind nicht davon überzeugt. Es ist nicht einzusehen, weshalb zur Befestigung desselben gerade im Nacken eine Rille nötig gewesen sein soll, nicht aber vorne; überdies wäre das Bild des Praxiteles wohl die erste Hermesstatue, die einen Kranz getragen haben würde. Dagegen ist in der griechischen Kunst üblich, Haupt- und Nackenhaar scharf zu scheiden, so daß die genannte Rille auch ohne Annahme eines eingefügten Gegenstandes sehr wohl erklärt. Auffallend ist die Stütze zwischen der linken Hüfte des Hermes und dem mit der Chlaniys desselben verklebten Baumstamm. Sie war keineswegs, wie man gemeint hat, nur für den Transport der Statue nach Olympia bestimmt, wo sie wegzunehmen übersessen worden wäre, sondern im Interesse der Festigkeit des Werkes gegeben. Sie hatte den Zweck, den Druck der Stein-

masse des Oberkörpers entsprechend zu verteilen, insbesondere das linke Bein, das Spielbein war, so weit als möglich materiell zu entlasten. Wir treffen eine derartige Querstütze daher regelmäßig in Fällen analoger Disposition (z. B. Repliken des Sauraktonos, des praxitelischen Satyrn, Vatikanisches Exemplar der knidischen Venns). Ganz hätte sie nur vermindert werden können, wenn man die Marmormasse teilweise unmittelbar von dem Beine an hätte abheben lassen, womit aber die Schönheit des freien Außenkonturs des linken Beines verloren gegangen wäre und das Belwerk zu viel Raum gewonnen hätte. Von einiger Interesse ist, daß Praxiteles die Querstütze nicht als vorspringenden Ast, der als Baumstamm charakterisierten Hauptstütze behandelt hat, sondern als Rest des Marmorblocks. Wir finden nicht, daß diese völlig neutrale Verbindung wohl günstiger wirke als ein gegen die Hüfte vorspringender Ast gelhan hätte. Dem kunstgewöhnten Menschen sind beide Hälften, Steinwürfel oder Ast, in gleicher Weise unanstößig; der Ast aber wurde dem Vorzug der Harmonie gehalt haben¹⁾. Er ist jedoch hier vermieden, offenbar weil unmittelbar über der betreffenden Stelle abermals ein Vorsprung nötig war, welchen anders denn als Ast zu charakterisieren nicht anging.

Man erklärt gegenwärtig, wie es scheint, ziemlich allgemein, das Motiv der Gruppe dahin, Hermes habe in seiner verloren gegangenen Rechten einen Gegenstand gehalten, nach dem Dionysos mit ausgestreckter Linken lebhaft verlange, und dieser Gegenstand sei analog anderen Darstellungen eine Tranche gewesen. Dem gegenüber dürfte es gut sein, an das Tatsächliche zu erinnern. Hermes hat sein Haupt zwar nach links gewendet, aber nicht zu seinem Pflegling hinüber; er hat es auch leise geneigt, aber nicht zu jenem hinab; sein Blick trifft ihn in keiner Weise, wir könnten uns diese Kopfhaltung auch ohne Beigabe des Dionysos denken. Anders dieser. Er hat sich mit seiner linken Flanke gegen Hermes vorgedreht und bietet so dem Beschauer vornehmlich Seite und Rücken, er neigt das Köpfchen stark herab und hebt den Blick empor. Diese Gegensätze von Ruhe und Lebendigkeit, von verschiedenen Ansichten sind schön; der Künstler hat sie gewollt und wird wohl auch im Stande gewesen sein, sie zu begründen. Als Begründung aber können wir die Darstellung des Hermes mit einem zur schließlichen

¹⁾ Die Querstütze hat, übrigens (wie auch sonst) eine gewisse ästhetische Bedeutung; wir stimmen Brunn bei, daß der Künstler mit ihrer Hilfe die zwischen Körper und Stamm von oben nach unten laufende Spalte für das Auge gewissermaßen überbrückte oder in zwei Partien und zwar ungleichm. zerlegte.

Übergabe an Dionysos oder zur Erhaltung des selben bestimmten Gegenstands nicht anerkennen. Es wäre nun hieße gezwungen, dass Hermes dabei seine Aufmerksamkeit nicht auf den Kleinen konzentriert hätte, was man auch zur Beschönigung sagen müßte. Die Annahme einer Weintraube, eines Goldentels, von Krotalen wird also dem Gegebenen keineswegs gerecht. Andererseits kann die Bewegung des Armes, der nach dem Rhythmus des Ganzen mit seiner unteren Hälfte stark gegen den Kopf einwärts gezogen und diesem mit der Hand ganz nahe gewesen sein muß — Schapex's Restauration können wir in diesem Punkte nicht gutheißen, noch viel weniger freilich eine solche mit dem Thyrsos —, doch nur auf Dionysos Bezug gehabt haben. Ein unheilvolles Verhältnis wie das der bekannten Gruppe von Herakles und Telephos (Vatikan, Museo Chiaramonti) ist hier ausgeschlossen. Wir denken uns daher Hermes als Mundschank des kleinen Weingottes, dieser wird in seiner Linken einen Kantharos gehalten haben, der ihn kennzeichnete, jener ein Rhyton, aus dem er mit erhabener Rechten einsaß. Dessen Vorgabe scheint uns das Verhalten von Kind und Pfleger vollkommen zu entsprechen.

Jugendlicher Herakles (Ausgr. Bd V Taf. XX S. 13 f., Treu; Böttcher, n. a. O. Taf. XVI S. 244), etwas unter Lebensgröße, gefunden bei der Osthalle des großen Gymnasion.

Den Herakles kennzeichnen die Wendung und der Ausdruck des Kopfes, insbesondere der Blick (in dem Treu betreffend das *τοπρόν* konstatiert) und das kurzgestrichene, krausgelockte Haar, das von einem schlichten Bündchen umwunden ist.

Das Werk gehört in die zweite Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Es ist auf die nahe Verwandtschaft des Kopfes mit jenem des praxiteleschen Hermes aufmerksam gemacht worden.

Bronzekopf eines Olympioniken (Abb. 1296a, 1296b S. 1087 nach Funde Taf. XXIII. Vgl. Ausgr. V, 14, Treu), lebensgroß, gefunden im Norden des Prytanion.

Es ist ein verwagener Mensch, dessen Porträt die Erde uns hier wieder geschenkt hat. Nicht Begnügen der Seele haben diese charakteristischen Züge aus- und verbildet, sondern fortgesetzte physische Erregungen und ein trotziger, fast brutaler Sinn. Die verschwollenen Ohren zeigen den Faustkämpfer oder Paukratiasten, den olympischen Sieger der Zweig im Haar, von dessen angelöteten Kollonabblütchen sich Spuren erhalten haben.

Wenn es wahr ist, daß jene Porträts die besten sind, die nicht bloß die Züge und den Charakter eines bestimmten Individuums, sondern auch den Charakter einer bestimmten Menschenklasse in einer bestimmten Zeit treffend und kunstreich wiedergeben, so daß das Werk zum historischen Denkmal wird,

so steht das Bild dieses Kampfhähns auf der höchsten Stufe der Kunst.

Die Augen waren eingesetzt, die Augenbrauen fein auszieliert, ebenso das wunderbare Gufwerk der Haupt- und Bartlocken, von denen jede ein Individuum ist so lebendig und trotzig wie der Mann selbst.

Wann innerhalb des 3. Jahrh. und des letzten Drittels des 4. Jahrh. v. Chr. das Werk geschaffen worden sei, ist einstweilen nicht sicher zu bestimmen. Es entspricht dem, was wir von der Kunst des Lysippos und seines Bruders Lysistratos durch Bild und Wort wissen, so wohl, daß es nicht gar weit in das 3. Jahrhundert hineindatiert werden darf.

Spätgriechische Bildwerke.

So gering die Auswahl ist, die wir von den zu Olympia gefundenen spätgriechischen Skulpturen geben, eines bekundet auch sie sofort, den kopiatischen Charakter der römisch-griechischen Kunst.

Aphrodite (Abb. 1294 S. 1087 nach Funde Taf. XIX A; vgl. Ausgr. V, 15, Treu; Böttcher n. a. O. Taf. VII S. 243), zwei Drittel Lebensgröße, gefunden in dem Leonidalon.

Dieses atemungsvolle Köpfchen mit dem schwach-lenden Mund und dem zärtlichen Blick, der flach gebogenen glatten Stirn, den runden, zarten Wangen, dem feinen Kinn und dem geschmeidigen Haar ist die liebengewährende und liebegeliehende kindliche Göttin des Praxiteles. Vergleichen die leider etwas mangelhafte Abb. (1557 S. 1405) der Münchener Replik und Hirsch's Exegese zu der Statue, Beschreib. d. Glyptoth. 131. — So zärtlich als der Ausdruck des Antlitzes ist die Haltung des Kopfes auf dem Halse. Der vatikanischen Replik fehlt dieser Vorzug.

Treu geht zu weit, wenn er meint, die Kopie gehöre nach Stil und Technik unzweifelhaft der Zeit und Schule des Praxiteles selbst an. Wir setzen den Kopf in die Diadochenperiode, nicht später, aber auch nicht früher wegen der eleganten, sozusagen düftigen Behandlung der Gesichtsformen sowohl als insbesondere des Haars, wie sie häufiger an Werken jener Zeit vorkommt.

Weibliche Gewandfigur (Abb. 1297 S. 1088 nach Ausgr. Bd II Taf. XXVII, 3), ohne Kopf, gefunden in der Exedra des Herodes.

Replik einer Draperiefigur, die durch die angezwungene Noblesse ihrer Haltung, durch den ruhigen und wohlgefallig großen Gang ihrer Hauptumrisse, durch die unvergleichlich geschmackvolle Komposition der in den reichsten und anmutigsten Rhythmen bewegten Faltensymphonie alle weiblichen Draperiefiguren des Altertums besiegt. Die Schöpfung ist in einer großen Menge von Wiederholungen auf uns gekommen; Olympia hat dieselbe um sechs weitere Exemplare vermehrt, darunter eines — nicht gerade

das beste — mit der Künstlerinschrift eines Aulos Sextos Eraton aus Athen (vgl. Löwy a. a. O. 334). Dergleichen Figuren sind in den Ateliers häufig auf Vorrat gehalten worden, so daß auf Bestellung nur die Porträtbüste gemacht und eingesetzt zu werden brauchte, wie an den Repliken: Ausgr. Bd. IV Taf. XIV, L. 2 und auch aus unserer Abb. 1299 S. 1088 zu erkennen ist.

Die Schöpfung ist gewiß von Anfang an Porträtstatue gewesen, obgleich mehrere Kopisten sie durch Attribute in der Linken zur Ceres gemacht haben¹⁾. Sie ist attisch und muß einem der großen, Praxiteles gleichzeitigen oder nur wenig jüngeren Meister angehören. Fasset man nur das Ganze ins Auge, so scheint die Figur für Marmor konzipiert; betrachtet man aber die Feinheit der Faltenkörper und die Art ihrer Gruppierung, so möchte man sich eher für Bronze entscheiden.

Die vorliegende Wiederholung dieses Denkmals feinsten attischen Geschmacks gibt uns einen Beleg dafür, mit welcher Präzision der griechische Meißel im 2. Jahrh. n. Chr. noch arbeitete. Das Exemplar ist nun nichts geringer als das wohlbekannte schöne Dresdener (wo das Himaton über das Hinterhaupt hinaufgezogen ist) aus Herkulaneum.

Faustina, die jüngere, die Gemahlin des Marc Aurel (Abb. 1299 S. 1088 nach Funde Taf. XXV B. Vgl. Ausgr. V, 15, Treu. Die Inschrift dazu: Arch. Ztg. 1877 S. 101, Dittenberger), gefunden in der Esedra.

Das Kopfstück ist separat gearbeitet und war eingezapft. Auch dieser Frauentypus hat sich in römischer Zeit der höchsten Schätzung erfreut und ist in einer Menge von Exemplaren erhalten. Wir stellen ihn nicht so hoch wie den vorigen, trotz des äußeren Lebens — die linke Hand nimmt das Himaton fest, die rechte steht im Begriff, es über die Schulter zu werfen —, das ihn auszeichnet.

5) Man verwechsle das Werk nicht mit einer ähnlichen, aber weniger vollkommenen und wohl auch etwas jüngeren Schöpfung, die gleichfalls als Ceres benutzt vorkommt: (Clarac 49), 775 (Vatikan, Gall. d. Candel.)

Das Original ist auch hier attischen Ursprungs und kann sehr wohl von demselben Künstler sein. Die Proportionen zeigen, daß ein Mädchen, keine Matrone gemeint ist. — Eine sehr ähnliche Konzeption ist die ebenfalls in Repliken existierende Polyhymnia der vatikanischen Musengruppe: Visconti Pio Clem. I, 23. Clarac 527, 1092 A.

Wie die besprochenen Typen in Olympia an einer und derselben Stelle zusammen reproduziert gefunden worden sind, so auch im Herkulaneum. In dem herkulanischen Exemplar (zu Dresden) steht der Kopf wegen der idmleren Färbung nicht in dem Widerspruch zu dem Draperiestück wie hier, wo das haushackende, perückenartige Haar denn doch zu grell absticht gegen die Poesie der Gewandung.

Opfernde Frauengestalt (Abb. 1298 S. 1088 nach Funde Taf. XXVA. Vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XX Bd. IV S. 13 Ann. Bd. V Taf. XXIII S. 14. Bötticher a. a. O. Taf. XVIII S. 41), gefunden vor dem Heron, Werk des Dionysios, des Sohnes des Apollonios aus Athen (Arch. Ztg. 1879 S. 147. Löwy a. a. O. 331).

Als Opfernde bezeichnen wir die Gestalt wegen des über den Kopf gezogenen Gewandes und der vorauszusetzenden Aktion der Arme. Die Linke ist mit einer Weihrauchkapsel zu ergänzen, die Rechte vorgestreckt, um von dem Weihrauch auf die Pfanne zu streuen.

Auch dieses Werk darf nicht als Erfindung des an der Plinthe eingeschriebenen Künstlers betrachtet werden. Eine nur in Kleinigkeiten abweichende Replik ist die aus Pompeji stammende Statue der Livia in Neapel (Clarac 218, 2342 A. Müller-Wiesel, Denkm. d. n. K. LVIII, 370). Die Schöpfung steht weit zurück hinter den beiden vorherbesprochenen. Man erkennt, wie die Kunst an Gestaltungskraft verloren hat und sich bereits hofmeistern läßt von der Natur bzw. dem Modell, im ganzen zufrieden damit, das, was dieselbe bietet, getreu und technisch vollkommen wiederzugeben. Zu einer genaueren Zeitbestimmung des Originals fehlen uns sichere Merkmale; das Exemplar selbst gehört in die frühere Kaiserzeit. [A. Flasch.]

Omphale. Eine lydische Göttin, halb kriegerisch, halb weichlich, eine Art von Scythia, wird in artiger Fabel mit dem mannhaftesten aller Helden, dem (lydischen Sonnengotte) Herakles, zusammengebracht. In der späteren prägnantierenden Erzählung mußte sich Herakles zur Buße für einen Totschlag durch (den gleichfalls lydischen) Herkules an die Königin

hauptsächlich in hellenistischer Zeit, die Künstler zu neuen Motiven teils humoristischer, teils lasciver Natur anregen. Gemälde dieser Art erwähnt u. a. Lucian, hist. comicrib. 10: *ἐνταυτοῖς γὰρ οἱ ποικίλοις τετραμένον [τὸν Ἡρακλέα] τῇ Ὀμφάλῃ δουλεύοντα, πάντι ἀλλόκοτον αἰεὶ ἐν ἐσκευασμένον, (κείνην μὲν τὸν ἄνθρωπον αὐτὸν περιβεβλημένην καὶ τὸ ἔξωθεν ἐν τῇ χειρὶ*



1892 Heracles und Omphale (Zu Seite 1106.)

verkaufen lassen, welche ihn nun als ihren Sklaven in Weiberkleider steckt und mit den Mägden spinnen läßt. So ergab sich eine von den griechischen Dramatikern in der Komödie und im Satyrspiel ausgesprochene und humoristisch behandelte Situation, aus welcher späterer Römer moralischen Extrakt zu ziehen suchten. Herakles in Weiberkleidern und Omphale mit Keule und Löwenhaut nebst den sich daraus weiter entwickelnden Szenen, daraufste auch,

Denkmäler d. klass. Altertums

ἔχουσιν ὡς Ἡρακλέα δὴθεν οὖσαν, αὐτὸν δὲ ἐν κροκωτῇ καὶ πορφύρεϊ ἔρια εὐρίοντα καὶ παίδμενον ὑπὸ τῆς Ὀμφάλῃ τῇ σαυδαλίῃ· καὶ τὸ θέαμα ἡσυχιστὸν, ἀρεστῶσα ἢ ἐσθῆς τοῦ σώματος καὶ μὴ προσκιδνόνου καὶ τοῦ θεοῦ το ἀνδρῶδες ἀσχημόναυς καταβλήνόμενον. Auch unter den erhaltenen Darstellungen ist die bedeutendste ein pompejanisches Gemälde, welches Jahn in *Berichten d. sächsis. Gesellsch. d. Wissensch.* 1855 S. 215 ff. ausführlich erläutert hat.

woraus wir hier nebst Abb. 1302 (nach Taf. VI) einen kurzen Anzug geben. — Den Mittelpunkt des Bildes nimmt (in lebensgroßer Figur) Herakles ein, dessen gewaltige Gliedmassen vom sinnlichen Genuß sichtlich erschlaft sind. Der Held hat das Haar mit Weinlaub bekränzt, um den Hals schlingt sich ein Trinkerschmuck aus Bändern und Blumen (*σινδορίς*; *Athua* 657 D), am Finger trägt er einen Ring, an die Knöchel goldne Reifen, an den Füßen goldgestickte weiße Schuhe. Um den Leib hängt ein Purpurmantel mit Goldsaum und grünem Unterfutter. In der linken Hand führt der müde Held einen dünnen behauerten Stab, mit dem rechten Arm stützt er sich wie der trunksene Dionysos auf den Hals seines Begleiters. Sein großes Trinkgeschloß, der *Skyphos*, ist ihm entsunken und ein Eros bemüht sich vergeblich ihn zu heben. Daneben liegt sein Köcher am Boden. Statt kriegerischer Töne vernimmt er jetzt mit einem Ohr die Doppelflöte des neckischen Eros, vor dem andern läßt eine bacchantische Dienerin mit der Handtrommel. Der alte Diener mit blankem Haar und Bart, auf den er sich stützt, zeigt in Gesichtszügen und Haltung orientalischen Charakter; der Turban und die Ohringe machen dies noch sicherer (*Plin.* XI, 37, 50; *in oriente quidem et viri aurum gestare eo loci deus existimatur*; vgl. *Xen. Anab.* III, 1, 31. *Die Chrysa* 32, 3. *Petron.* 102: *perinde inter ut scutemur Arabes*. *Plaut. Poen.* V, 2, 21 (von den Phäakern) *insidunt cum audotis auribus*. *Plut.* (de 26). Er führt in einem als Rausch benutzten Relief ein Granatapfel und Trauben. Ein schlackhafter Eros, der mit der Linken des Alten Gewand hebt und darunter schauend, mit der Rechten die Giebel des Erstaunens macht, bestätigt die geläufige Vermutung Jahns, daß der Alte nicht etwa ein Eunuch, sondern der asiatische *Präpos* ist (man vgl. den betr. Art.), welchem der Schurz mit Früchten vortrefflich eignet. — Auf der untern Seite des Gemäldes steht Omphale, schön und kräftig gebildet, mit Untergewand und gelbem, blau gesaumtem Mantel bekleidet, über den sie das Löwentell geworfen und vorn geknotet hat, dessen Kopfschiff ihr Haupt deckt. Sie trägt Armanschnitten und Fingertring, aber statt der Schuhe nur Sandalen, die schwere Keule lenkt sie spielend mit der Hand, indem sie ihren Arm auf das hochaufgesetzte Knie eines hinter ihr stehenden Jünglings stützt. Links von ihr erscheinen zwei ihrer Frauen, bacchisch bekränzt, von denen die verschleierte fast mitleidig auf den gezähnten Helden blickt, während Omphale sichtlich triumphiert. — Man vergleiche zu dieser Darstellung die ohne Zweifel aus der Anschauung von ähnlichen Kunstwerken hervorgegangenen Schilderungen: *Die Chrysa* 32, 94. *Jonan. Lyd. mag.* III, 54. *Herodian.* I, 14, 8. *Aristoph. Ran.* 45 ff.; *Ovid. Heroid.* IX, 55 ff.; *Senec. Hippol.* 317. *Here. fur.* 465; *Tertullian. de pallio* 4; *Ovid. Fast.*

II, 311 ff. — Die zahlreichen Erwähnungen des spielenden Herakles (*Senec. Hippol.* 323; *Prop.* IV, 11, 16; V, 9, 47; *Stat. Theb.* X, 631 u. a.) werden vortrefflich durch ein Mosaik im capitolinischen Museum illustriert (*Mus. Cap.* IV, 19; *Millin, G. M.* 118, 454). Im Vordergrund dieses Gemäldes hassen Erosen einen Löwen, gewissermaßen die Moral der Geschichte andeutend, die Darstellung erinnert an *Plin.* 34, 41. Aus Marmor besitzt man in Neapel eine fast lebensgroße Gruppe der beiden Figuren von mehr humoristischer Auffassung (*Gerhard, Ant. Bildw.* 29) und noch einen fast kolossalen Herakles derselben Art. Beide schmausend von Erosen umgeben auf einem pompejanischen Wandgemälde (*Rochette, Mon. de peint.* 19). Marmorrelief in Neapel (*Millin, G. M.* 117, 453). Omphale allein als Marmorbüste mit Löwenhaut, Stolz und Hohlheit ausdrückend, *Bouillon* II, 67 u. sonst; daneben zahlreiche Gemmen, früher oft fälschlich Iole benannt. Auch die Kaiserin Julia Domna findet sich als Omphale in Rom (*Clarac* 963, 2434. [Bu]).

Opfer. Wir werden hier nicht das umfangreiche Kapitel von den Zeremonien bei Opfern zur Förderung bringen, sondern nur einige bildliche Darstellungen vorführen und mit den nötigen Erläuterungen versehen. Schon *Ostr. Müller, Archäol.* § 492 bemerkt sehr treffend, daß Kultusfeierlichkeiten auf griechischen Reliefs und Gemälden einfach und zusammengezogen, auf römischen Bildwerken dagegen anspruchsvoll und mit mehr Bezeichnung des Details vorgestellt werden. Jene Einfachheit entspringt der Engezwungenheit und Natürlichkeit griechischen Gottesdienstes, wie sie sich schon im Gebete kundgibt (s. Art.); während der Römer sich mit politischen Formeln umgibt, strenge Ordnung einhält und an die Stelle der leichten Grazie eine stoffe Wunde setzt.

Von griechischen Opferscenen, welche dem täglichen Leben entnommen sind, geben wir Abb. 1303, ein Vasengemälde nach *Gerhard, Auserl. Vasenb.* III, 163, 2, welches von dem Herausgeber wegen eines beigeschriebenen Namens irrtümlich auf die Argonauten bezogen wurde, bis Flasch, *Angel. Argonautenbilder* S. 22 ff. die richtige Deutung als ein Singsopfer (wie die heraufstiegende Nike und die Bekrönung aller Personen mit Lorbeer zeigt) fand. Der bärtige, bekränzte Opferpriester steht im Begriffe, die Libation in die Flammen des Altars zu gießen, über welchen gegen den Opferer gewendet eine heraufstiegende Nike ebenfalls aus einer (hier wegen Beschädigung nicht sichtbaren) Weinkanne gießt; auf der rechten Seite des Bildes stehen zwei nackte Jünglinge, von denen der eine das Fleisch an den Bratpfannen über das Feuer hält, während der andre mit dem gleichen Apparat ruhig dahinter steht. Es folgt dann mit langem Himation bekleidet

ein Jüngling, welcher zu dem feierlichen Opfervorgange die Doppelflöte bläst. Der Name Ἀπεραντίας, welchen man früher auf Jason bezog, hat nur die Bedeutung «Schiffsherr» (auf der ganz ähnlichen Darstellung bei Gerhard a. a. O. S. 1 heisst der Opferer Δολοφύνης) und kommt auch auf einer athenischen Grabstele vor. — Andre Opferer sind gesammelt Arch. Ztg. 1845 Taf. 35. 36; Stephani, Comptes-rendus 1868 p. 129 ff., Annali 1873 p. 69; Mon. Inst. IX, 53. Ein Rucksopfer Wieseler, Alte Denkm. II, 337. Für

lang gebräuchlich. Der opfernde Römer erscheint, sofern er nicht gerade als Krieger auftritt, in der Toga, deren grossartiger Faltenwurf den feierlichen Eindruck der ausgezeichneten Statue noch wesentlich verstärkt, welche aus Venedig stammt (jetzt im Vatican) und hier (Abb. 1304) nach Photographie gegeben wird. Der Kopf nebst einem Teile des abgezogenen Gewandes ist antik, aber nicht zugehörig (setzt sich an sich vollkommen passend), ergänzt sind beide Hände mit der Schale; die Ergänzung der



1103 Griechisches Siegesopfer. (Zu Seite 1103.)

die besondern Gebräuche der Reinigungsoffer vgl. Art. «Μετανοια» S. 912 Abb. 988 und «Ορεστεα» S. 1117 Abb. 1314.

Während auf griechischen Bildwerken die Handlung beim Schlachten des Opfertieres kaum je anders dargestellt ist, als in dem Idealbilde der stieropfernden Siegesgöttin (s. Art. «Νίκη» oben S. 1018), finden wir auf römischen Reliefs die Auswehlung zum Zweck der Eingeweideschau (*haruspicium*), z. B. Clarac pl. 195, 311. Die Verhüllung des Hauptes, welche der Römer bei jedem Gebete vornimmt, eine Andeutung innerer Sammlung und Abgezogenheit vom Irdischen, ist natürlich auch bei der Opferhand-

lung gewiss richtig, die der linken fraglich. Friederichs, Bausteine I, 504, welcher ebendes. Bd. II S. 453 ff. eine ganze Anzahl ähnlicher Bronzen des Berliner Museums auführt, deren Charakter als Weihgeschenke unzweifelhaft ist. Vgl. die Statue Hadriane auf dem Capitol bei Clarac pl. 245, 2422. — Die Bedienung beim römischen Opfer fällt den Opferknaben zu, den sog. *camilli* (καμίλοι Dem. Hal. II, 227), in älterer Zeit durchaus nur edlen und freigebohrenen Knaben, bei denen sittliche Reinheit die Bildung, Schönheit und Aumut eine gern gesehene Eigenschaft war. Das ideale Bild eines solchen auf der Grenze des Jünglingsalters stehenden Knaben

tritt uns in der Erststatue auf dem Capitol entgegen (hier Abb. 1305, nach Photographie), die zu den schönsten und besterhaltenen antiken Gewandfiguren gehört. Die Figur hält ursprünglich Opfergeräte in den Händen, wie deren Bewegung anzeigt, nämlich in der rechten die Schale (*patena*), die an dem Opfern- den grazios darreicht, die Weinkanne in der linken.



1305 Opferendes Römer (Zu Sulte 11075)

Das unzweifelhaft römische Werk aus dem Anfange der Kaiserzeit muß schon im Altertume Ruf gehabt haben, da sich mehrere Wiederholungen finden, z. B. in Florenz und Neapel (Mus. Barb. VI, 8). Wien (v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 16, 5 S. 109). Die Figur ist mit höchster Eleganz und Sauberkeit ausgeführt, und eine kleine Zuthat anmutiger Nachlässigkeit, die sich namentlich im Fall des Gewandes über dem Gürtel ausdrückt, erhöht sehr den Reiz

des Werkes. Nur bei der Beschaunng des Originalen selbst bemerkt man die feine Verzierung der Ärmel naht und fein eingravierte Streifen an den Borten. Auch die Schuhe oder vielmehr Riemenbinden, welche die etwas dicken Füße bedecken, sind mit Verzierungen bedeckt, welche ebenso wie die des Gewandes mit Silber eingelegt waren. — Vgl. oben



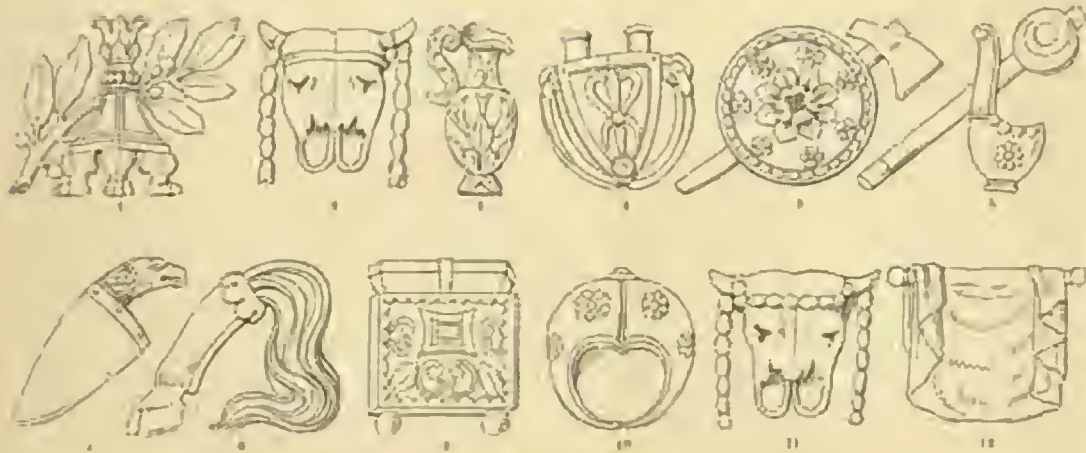
1306 Ähnliche Opferndes

langglockten und mit Lorbeer bekranzten Camillus, der das Weihrauchkästchen (*incensum*) trägt, bei Clarus pl. 218, 310, andre Mon. Inst. VI, 13; eine weibliche Camilla (?) ebendas. IV, 9 n. a. — Römische Opfer- szenen bei Clarus pl. 150, 151, eine besondere Art unter Art. »Sacrificia».

Eine belehrende Zusammenstellung von allerlei Opfergeräten besitzen wir in einem marm. Relief auf dem sog. Bogen (Joune) der Wechsler (*arcus*

argentarius) in Rom (auf dem Ochsenmarkte), welches wir Abb. 1306, nach Clarac pl. 220, 307 hier wiedergeben. Die einzelnen Gegenstände sind zum Teil auch durch Abbildungen auf Münzen bekannt. Wir sehen unter N. 1 einen kleinen Räucheraltar (*acuturicaria*, Verg. Aen. IV, 453), nebst einem Lorbeerzweig, da Lorbeer seiner reinigenden Kraft halber vorzugsweise zum Räuchern und zum Tempelschmuck diente. Unter N. 2 und 11 sind die bekannten Ochsenköpfe dargestellt (*bucrania* genannt, ohne alle Gewähr in dieser Bedeutung), welche sich nach der Sitte, die Kopfkalotte der geschlachteten Opfertiere

helfst das Gerät und die Sache *περιπαυρίσιον*; dagegen ist das mittelalterliche *aspergillum* klassisch unbezeugt. Der Wedel kommt auch auf Münzen vor und zwar mit gewundenem Stiel, hier ist's ein Pferdehufs mit Pferdeschweif. Nach Koenigs Vermutung (Leben d. Griechen u. Römer S. 725) läßt sich diese eigentümliche, aber ganz passende Form aus dem Opfer des sog. Oktoberpferdes erklären (s. Preller, Röm. Myth. I², 365). Das Wehrauchkäschen N. 9 (*acerra, custos foris* Ovid, Met. 13, 708) ist bei Opfern sehr oft dargestellt. Dagegen fehlt N. 10 Schwermigkelten. Man hält die Figur für die Pelz-



1306. Römische Opfergeräte.

dem Gotte gleichsam als Beute darzubringen, so oft an Tempelskulpturen und Altären in plastischer Verzierung und mit den schmückenden Wollenbünden behangen angebracht finden. N. 3 ist eine Weinkanne zur Opferspende, ebenfalls sehr häufig in den Händen von Opferknaben. Man nennt sie gewöhnlich *praefericulum*, doch wird dies Wort bei Festus (*vas novum sine ansa velut pelvis*) als ein weites, ungehenkeltes Becken erklärt, würde also eher zu N. 6 stimmen. N. 4 sieht man als ein Futteral für Opfermesser an (?). Unter N. 5 ist das Opferbell (*aequis* Hor. Od. III, 23, 12) vereinigt mit der inwendig verzierten Schale (Becken, *pelvis*), welche zum Auffangen des Blutes diente. (Nicht *collutus*, welches eine leere Schale bei den Opfern der Vestalinnen ist; Acron ad Hor. Od. I, 31, 11.) N. 6 zeigt die Schöpfkelle mit langem Stiel (*simpulum, cyathus*) zum Ausschenken des Weines; daneben vielleicht den Hammer (*malleus*) zur Betäubung des Opfertieres (Ovid, Met. II, 625; Suet, Cal 32). In der zweiten Reihe steckt N. 7 das Opfermesser (*securis* Suet, Tib. 25) mit vierlich als Adlerkopf geformtem Griff in einer Lorberschilde. Es folgt N. 8 der Wellwedel zur Besprengung. Über die Sitte des Besprengens (*asperio*) vgl. Verg. Aen. II, 719; IV, 635; Ovid, Fast. V, 679. Im Griechischen

nutzte der Jupiterpriester (*flamen Dialis*) und der Salier, welche *albogalerus* heißt, aber auf einer Art. «Salier» abgebildeten Münze ein verschiedenes Aussehen zeigt. Das letzte Stück, N. 12, scheint ein Handtuch zu sein (*mappa, mantile*), dessen Gebrauch für Priester und Opfernde keines Beleges bedarf. (Bis.)

Orestela. Unter diesem der dramatischen Trilogie des Aischylos entlehnten Namen begreifen wir den Kreis der Bildwerke, welche auf den Mordmord des Orestes und seine Verfolgung durch die Erinyen, ferner auf seine Entsöhnung durch den delphischen Apollon und seine Freisprechung beim Areopag in Athen Bezug haben. (Über seine Fahrt nach Tauropolis Art. «Iphigeneia».) Die große Popularität dieser von Homer bis zu den spätesten römischen Dichtern immer wieder behandelten und variierten Sagen läßt es natürlich erscheinen, daß auch uns zahlreiche Bildwerke, Vasenbilder, dann Wandgemälde, zuletzt Sarkophagreliefs erhalten sind, welche alle Phasen und Auffassungen jener weltbekannten Begebenheiten vortführen. Bemerkenswert ist nur, daß in diesem Kreise kein einziges Vasenbild mit schwarzen Figuren vorkommt, woraus geschlossen werden darf, daß erst durch die Tragiker der Stoff so recht volkstümlich geworden ist.

1. Auftrag der Rache. Die erste Stelle in diesem ganzen Bilderkreise wird vielleicht nach der historischen Folge der Begebenheiten einem Vasengemälde gehören (Abb. 1307, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 37), in welchem die andern Erklärer die Sühnung des Orestes durch Apollon erblicken, Bötticher jedoch Arch. Ztg. 1860 S. 49 ff. die Schwertwölkchen des Orest bei seiner ersten Anwesenheit in Delphi, wo ihm nach Aesch. Cho. 1030 und Eur. Or. 574 ff. der Befehl zum Murthermorde gegeben wird. Apollon sitzt auf dem mit Binden und Lorbeern geschmückten Ornpfale und hat eben Orestes das durch die Berührung mit dem Lorbeer geweihte Schwert überreicht. Hinter dem Gotte steht Pylades; weiter sitzt die Pythia auf dem Dreifusse und zeigt dem Orest eine Siegesbinde zur Kränzung, wie sie

Mitte des Bildes auf dreistufiger Basis errichtet, mit einer Binde geschmückten Grabstätte mit ionischem Kapitäl sitzt, das Haupt verschleiert, tieftrauernd Elektra. Auf den Stufen der Basis stehen mehrere schwarzgemalte und eine buntbemalte Vase in hoher Lekythosform. Am Boden liegt eine schwarze Binde und ein Granatapfel (? kleines Salbentäschchen?). Vor Elektra steht im Wanderkostüm, Stiefeln an den Füßen, die Chlomyis um die Schultern, den Hebelut zurückgeworfen, auf die Lanze gestützt, Orestes, welcher eben aus flacher Schale die Spunde auf des Vaters Grab ausgießen will. Hinter ihm sitzt, ebenfalls mit Stiefeln angethan, einen plockenförmigen Hut auf der Hand, zurückschauend, Pylades. (Dieses Szenen sei zum guten Theil durch den gerade über dieser, wie aber der rechts entsprechenden



1307. Apollons Auftrag des Murthermordes.

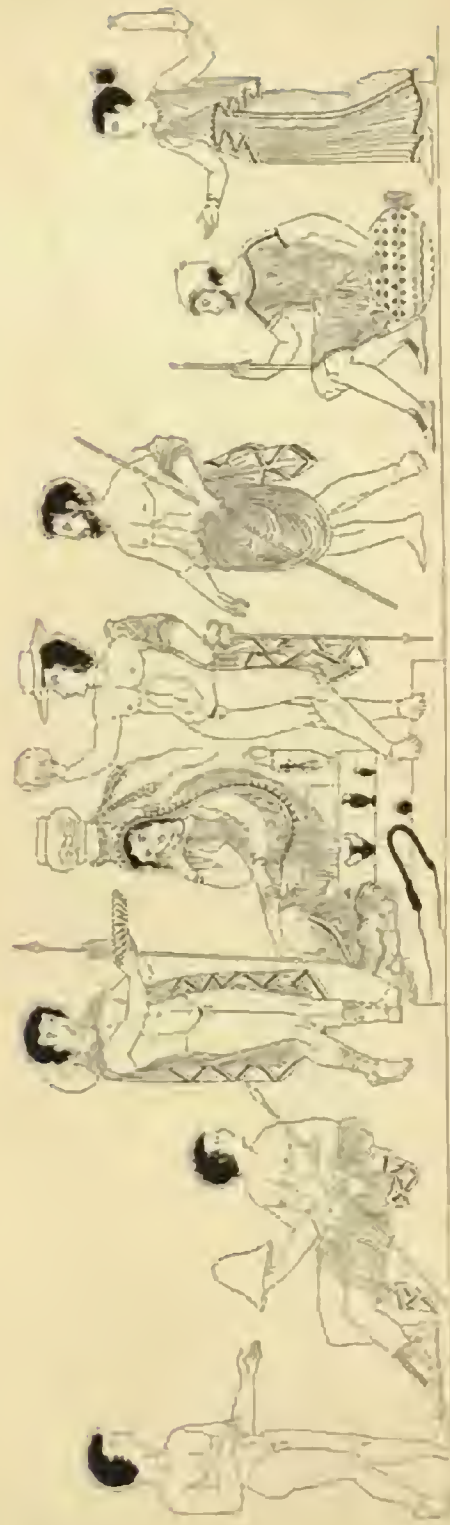
ihm später von Elektra überreicht wird (Eur. Electr. 570, 590). Nur die Anwesenheit der Elektra hinter Orest macht die scharfsinnige Deutung zweifelhaft. Da indessen dieselbe Schwierigkeit bei der Erklärung des Bildes als Sühnung des Mordes bleibt, so dürfte die Annahme einer uns unbekannten Version der Sage nicht allzu kühn sein. Die Gebärde der Frau scheint Dank an Apollon auszudrücken.

2. Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons. Die schön erfindende Scene aus Aeschylos Choephoren, wo Elektra am Grabe Agamemnons ein Totenopfer bringt und der eben dorthin angelangte Bruder Orestes sich ihr zu erkennen gibt, ist von den Vasenmalern mehrmals, theils in einfacherer Weise, theils freier mit dem Schmuck zahlreicher Figuren dargestellt worden. Wir geben das bedeutendste dieser Denkmäler in Abb. 1308, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 34, von einer unteritalischen Vase in Neapel mit der Erläuterung von Overbeck. »An der in der

Person befindlichen Hockelansatz, wenn auch nicht bedingt, so doch veranlaßt.) In dem nackten Jünglinge, welcher am linken Ende mit halberhobenen Händen steht, haben wir einen Diener des Hauses zu erkennen, nicht des Orestes, weil er ohne Wanderstiefeln ist. — Anderseits hinter Elektra steht ein Jüngling, das Haupt mit dem Petasos bedeckt, den linken Arm in das Chlomydion gehüllt, mit der Rechten einen Kranz erhebend, um damit die Saule Agamemnons zu schmücken. Der Jüngling lehnt auf einen Heroldstab mit dem Schlangenknoten. Rochette erkennt in diesem Jüngling nicht einen menschlichen Herold, dessen Anwesenheit auch schwer zu motivieren sein würde, sondern Hermes, den als Totenführer Orestes im Anfange des Stückes mit den Worten anruft, sein Retter und Beistand zu werden, und welchen später Apollon ihm als Geleiter gibt. Und da nun in der That Orestes sein Vorhaben vollendet, da also der angeregte

Gott als ihm willfährig zu denken ist, so lag es für den Maler sehr nahe, denselben als persönlich anwesenden Geleit- und Schützer des Orestes darzustellen, vielleicht selbst ohne daß wir ihn als von den Menschen gesehen betrachten müßten. Dadurch aber, daß er Agamemnons Grab krönt, drückt der Künstler vortrefflich des Gottes freundliche Gesinnung aus. Auf Hermes folgt ein härtiger Mann, den Rochette als den Pädagogen bezeichnet, der freilich nicht bei Aeschylos, aber in den beiden Elektra des Sophokles und Euripides als Leiter und Vater an Orestes' That Anteil hat. Hinter diesem sitzt auf einem Reisepack (dessen Form durch andre Bilder bestätigt wird) ein Mann mit kurzem Ärmelchiton und eigentümlicher Kappe; er stützt sich auf einen Stab. Auch er hat Wanderschuhe an, welche dem Pädagogen fehlen, und macht, nach Rochettes Bemerkung, mit seinem eigentümlichen Bart den Eindruck eines Fremden, eines von weniger edlen Volkstamm entsprossenen. Nun erinnert Rochette, daß Orestes sich bei Klytämnestra als ein Daulier aus Phokis eingeführt (Choeph. 674: *ἔλvoς νέv εἰνι Δαυλίde ἐκ Φωκίωv*) und daß er mehrfach (v. 660, 675) seine fremdartige Tracht hervorhebt, unter deren Schutz er unerkannt in das Königshaus gelangt, der ungeliebte Bote von Orestes' Tode. Unser Maler aber würde die Idealgestalt seines Orestes verlorben, und den Sinn des ganzen Gemäldes vielleicht verdunkelt haben, wenn er Orestes selbst hier in fremdartiger Tracht, wie Gepäck tragend, wie beim Dichter, gemalt hätte. Sehr gut hat er daher die fremde Tracht an eine Nebenperson, einen durch die Wanderschuhe als Orestes' Begleiter deutlich genug bezeichneten Mann gegeben, der auf dem Gepäck, auf dem Reisepack sitzt. So ist die Gestalt vorgebildet, in welcher Orestes die Mörder seines Vaters tauschen wird, während uns zugleich der auf Agamemnons Grab die Spende gleisende Orestes in unentstellter Schönheit (natürlich nicht sowohl auf dem handwerkemäßig hergestellten Vasenbilde, als auf dem Originalgemälde) vor Augen geführt werden konnte. Die letzte Figur nach dieser Seite, eine mit dem Lekythium in der Hand stehende, sehr schlicht bekleidete Frau kann ich wegen dieses Umstandes, wegen ihrer vom Mittelpunkt entfernten Stelle und wegen der Entsprechung jenes nackten Sklaven nicht mit Rochette als Chrysothoia (Elektras Schwester) auffassen, sondern ich bezeichne sie als dienende Frau der Elektra aus dem Chor der Tragödie.

Ein anderes Bild, in der Haltung der beiden mit Namensinschrift versehenen Hauptfiguren mit diesem übereinstimmend, wird Art. «Totenkultus» abgebildet. In einer Art. «Pastell» abgebildeten und besprochenen großen Marmorgruppe des Menelaos haben einige Erklärer Elektra und Orestes erkennen und die Situation bei Soph. El. 1217 wiederfinden wollen.



1105 Orestes und Elektra am Grab Agamemnons (Zu siehe 1105)

Interessant sind durch ihre Übereinstimmung mit dem Vasenbilde zwei ältere auf Mekas gefundene Terrakotten, abgeb. Mon. Inst VI, 57, beschrieben Annual 1861 p. 340. Auf der ersten sitzt Elektra trauernd am Grabe, hinter ihr die Amme; Orest tritt hinzu, dahinter mit seinem Pferde Pylades und ein Diener. Auf der andern halten sich die Geschwister an der Grabstele umfaßt, Orest hält ein nacktes Schwert; Pylades sitzt zu seinen Füßen. (Vgl. jedoch a. a. O. S. 348 f.) Als die Übergabe der angeblichen Aschenurnen des Orestes durch diesen selbst an Klytämnestra erklärt Overbeck, Her. Cat. S. 623 ein Vasenbild ohne besondere Charakteristik.

3 Agisthos' Tod und der Mutturmord des Orestes. Bei Homer ist Agisthos der Verführer der Klytämnestra und der Mörder des Aga-

Am nächsten der Homerischen Auffassung steht ein altertümliches Relief (Abb. 1309, nach Arch. Ztg. 1849 Taf. XI, 1), gefunden in Atrich, wohl in das Bild der taurischen Artemis von Orestes gebracht worden war und von wo des Heiligen Asche als eines der sieben Schicksalspfänder (*res fatales*), an denen Rom's Bestand hing, nach Rom gebracht wurde (s. bei Preller Röm. Myth. 379 f.). Hier hat Orestes soeben den Agisthos unter der linken Brust durchbohrt, so daß der zur Erde Gesunkene die Eingeweide mit der Hand faßt (wie bei Homer Υ 418: $\epsilon\pi\alpha\sigma\tau\iota\ \delta\epsilon\ \delta\epsilon\lambda\alpha\sigma\tau\iota$ $\epsilon\upsilon\tau\epsilon\pi\alpha\ \chi\epsilon\pi\alpha\iota\ \lambda\alpha\upsilon\sigma\theta\epsilon\iota$). Im Hintergrunde der Gruppe steht Elektra, die Hände hoch erhoben und auf den Fußspitzen schwebend, also den Göttern dankend und vielleicht in höchster Erregung jauchzend (wie bei Soph. Aj. 623: $\epsilon\pi\alpha\iota\epsilon\ \epsilon\pi\omega\tau\iota\ \pi\epsilon\pi\iota\chi\alpha\eta\eta\varsigma\ \delta'\ \alpha\nu\epsilon\tau\epsilon\lambda\alpha\upsilon\alpha\nu$,



1309 Agisthos Ermordung.

memnon (Υ 260 ff., δ 529), während jenseits des Rubens nur schwer nachgibt ($\eta\pi\epsilon\sigma\tau\iota\ \gamma\alpha\rho\ \kappa\epsilon\chi\alpha\sigma\tau\iota\ \alpha\gamma\alpha\theta\eta\gamma\alpha\nu$, Υ 266) und erst in der späteren Nekyia als Helferin des Mordes auftritt (A 409 ff.). Deshalb tötet Orestes auch nur den Agisthos (Υ 329); da aber hier zugleich auch der Leichenschmame für die toten Mutter ($\mu\eta\tau\epsilon\rho\varsigma\ \tau\epsilon\ \sigma\tau\epsilon\phi\eta\varsigma$) mit abgehalten wird, so muß sie zu gleicher Zeit umgekommen sein — etwa durch Selbstmord*. Die Fassung der Sage bei den Tragikern, speziell Aischylos, ist hiervon so bänlich durch eine weite Kluft getrennt. Klytämnestras That wird auf eine dem Homer unbekannte Weise motiviert, nämlich in der Opferung der Iphigenia, ihre Schuld aber wird dadurch nicht gemindert und Orestes ist verpflichtet, die Blutrache an ihr zu thun, ja selbst durch die Feindinnen dazu getrieben, wie dies an dem schönen Sarkophago im Lateran lebendig dargestellt wird (s. Braun, Ruinen Roms S. 746).

Von links dagegen bilt auf das Geschrei des Göttern raschen Schrittes, das hinterende Gewand hebend, Klytämnestra heran: sie faßt mit der Linken den Sohn bei der Schulter, dieser aber zu ihr umgewandt deutet mit dem Gestus der linken Hand an, daß er gerechte Rache geübt habe. Eine Andeutung des sofort folgenden Mutturmordes, wie Overbeck will, kann ich darin nicht finden; eher den vergeblichen Versuch der Mutter, dem Ruben vor dem zweiten Stoße, der ihn das Erde bersten soll, im letzten Augenblicke zu bewahren. Von den hinter Klytämnestra folgenden zwei Frauen gibt die erste in der Halbe durch ihre auf die Brust gelegte Hand sich als mitleidende alte Dienerin zu erkennen, während in der zweiten, wie Elektra nur einfach bekleidet und mit gleichem Kopfschmuck versehenen nur die Schwester gemahnt sein kann, welche ebenfalls durch aufwärts gerichteten Blick und die etwas variierte Bewegung der Hände Staunen und Horrorschreie



1119 Orestes folgt den Mächtigen. (Zu Bild 1114)



1211 Orestes tötet den Aigisthos.

nung über die unerwartete Wendung der Pluge ausdrückt. Über die Arbeit und frühere Erklärung des Reliefs v. Welcker, *Alte Denkm.* II, 166 ff.

Die Ermordung des Aigisthos ist ferner auf mehreren Vasenbildern des 5. Jahrhunderts, die noch nicht durch die Tragiker beeinflusst sein können, in einer Art dargestellt, welche auf eine ziemlich abweichende Dichtung hinweist, wie C. Robert, *Bild u. Lied* S. 149—191 ausführlich dargelegt hat. Ein lange bekanntes Vasenbild in Berlin (hier Abb. 1310, nach Gerhard, *Eutr. u. campan. Vasenbilder* Taf. 24) zeigt uns den Usurpator myrtenbekranzt (vgl. Eur. *Electr.* 778 ff.) auf dem geschmückten Thron, wie beim festlichen Gelage sitzend, als ihm der geharnischte Orestes das Schwert in die Brust bohrt. Hinter dem Angreifer aber stürmt Klytämnestra mit erhobenem Doppelhieb her, im Begriff zuzuschlagen. Die ungeahnte Gefahr ersieht von der andern Seite Elektra und macht mit ausgestreckter Rechten den Bruder darauf aufmerksam, während sie zugleich mit der linken das Hinterhaupt fasst, als wolle sie es stützen, da der jähe Schrecken ihr die Besinnung zu rauben droht. Nach der Zeichnung ist auch kaum abzusehen, wie Orest dem Schlage der Mutter ausweichen wird; allein der Vasenmaler verlangt hier von dem mythenkundigen Betrachter, daß er Klytämnestra noch in angemessener Entfernung zu denken habe. Ein anderer Miler (Mon. Inst. V, 56) weicht möglichen Tadel dadurch aus, daß er die beiführende Mutter auf die andre Seite stellt, um Aigisth zu docken; ein selbst-erfundener Nothaus, wie es scheint, denn auf einem dritten Gefäße, welches wir in Abb. 1311 nach Mon. Inst. VIII, 16 geben, finden wir eine Situation, welche dem allen ähnlichen Darstellungen zu grunde liegenden Originals ohne Zweifel am nächsten kommt: die Mutter will dem Gatten beispringen, wird aber von Agamemnons Herold Talthybiös am Arme und am Balle selbst mit Gewalt zurückgerissen, während getrennt durch den Henkel der Vase und nahe am Bruder die Schwester, welche hier Chrysothemis heißt, ängstlich besorgt die Hände erhebt. Da nun die ganze Scene nicht mit den Tru-



1211 Orestes tötet den Aigisthos.

nung über die unerwartete Wendung der Plote ausdrückt. Über die Arbeit und frühere Erklärung des Reliefs v. Welcker, *Alte Denkm.* II, 166 ff.

Die Ermordung des Aigisthos ist ferner auf mehreren Vasenbildern des 5. Jahrhunderts, die noch nicht durch die Tragiker beeinflusst sein können, in einer Art dargestellt, welche auf eine ziemlich abweichende Dichtung hinweist, wie C. Robert, *Bild u. Lied* S. 149—191 ausführlich dargelegt hat. Ein lange bekanntes Vasenbild in Berlin (hier Abb. 1310, nach Gerhard, *Extr. u. campan. Vasenbilder* Taf. 24) zeigt uns den Usurpator myrtenbekranzt (vgl. Eur. *Electr.* 778 ff.) auf dem geschmückten Thron, wie beim festlichen Gelage sitzend, als ihm der geharnischte Orestes das Schwert in die Brust bohrt. Hinter dem Angreifer aber stürmt Klytämnestra mit erhobenem Doppelhieb her, im Begriff zuzuschlagen. Die ungeahnte Gefahr ersieht von der andern Seite Elektra und macht mit ausgestreckter Rechten den Bruder darauf aufmerksam, während sie zugleich mit der linken das Hinterhaupt fasst, als wolle sie es stützen, da der jähe Schrecken ihr die Besinnung zu rauben droht. Nach der Zeichnung ist auch kaum abzusehen, wie Orest dem Schlage der Mutter ausweichen wird; allein der Vasenmaler verlangt hier von dem mythenkundigen Betrachter, daß er Klytämnestra noch in angemessener Entfernung zu denken habe. Ein anderer Maler (Mon. Inst. V, 56) weicht möglichen Tadel dadurch aus, daß er die beiführende Mutter auf die andre Seite stellt, um Aigisth zu docken; ein selbst-erfundener Nothaus, wie es scheint, denn auf einem dritten Gefäße, welches wir in Abb. 1311 nach Mon. Inst. VIII, 16 geben, finden wir eine Situation, welche dem allen ähnlichen Darstellungen zu grunde liegenden Originals ohne Zweifel am nächsten kommt: die Mutter will dem Gatten beispringen, wird aber von Agamemnons Herold Talthybios am Arme und am Helle selbst mit Gewalt zurückgerissen, während getrennt durch den Henkel der Vase und nahe am Bruder die Schwester, welche hier Chrysothemis heißt, ängstlich besorgt die Hände erhebt. Da nun die ganze Scene nicht mit den Tru-

gikern stimmt — denn bei Euripides wird Algisthos bei einem Opfer auf dem Lande, bei Sophokles zwar im Palaste, aber erst nach Klytännestra getötet; bei Aischylos fällt allerdings Algisthos zuerst und Klytännestra fordert, sobald sie es hört, ein Beil (v. 889: ἀνδοκμήτῃ πέλκυν), aber ihr gehorcht wird, tritt der Sohn vor sie, und vom Widerstande wendet sie sich zu Bitten —, so muß hier eine andre Gestalt der Sage zu grunde liegen und zwar eine weitverbreitete, volkstümliche. Von dieser findet nun Robert a. a. O. einzelne deutliche Spuren in der *Opotele* des Stesichoros, eines Dichters, aber dessen sonstigen Einfluß auf die Volkswanschauung durch umgedichtete Mythen vgl. Art. »Aktalon« S. 35 u. »Häas« S. 719. Bei ihm wird der Herold Talthylos zum Retter des jungen Orestes und Vermittler bei der Rückkehr; bei ihm zuerst muß Apollon dem Mord der Mutter befehlen und den Orestes in Schutz genommen haben. Auch das geforderte Beil bei Aischylos war wohl ein Nachklang seiner höchst populären Dichtung, welche Aristoph. Pac. 775 ohne Namensnennung parodieren konnte; denn wie bei Aischylos, versetzt auch bei Stesichoros schon Klytännestra dem Gatten eine Kopfwunde, und auf römischen Sarkophagen erscheint das dazu benutzte Motiv zwischen den am Grabe Agamemnon schlafenden Erinyen (s. Robert a. a. O. S. 177). Endlich nimmt Talthylos auf Bildwerken zuweilen die Stelle des Pylades ein.

Nach den Tragikern bemächtigten sich das effektvollen Stoffes die großen Maler; wir finden Bilder erwähnt in der athenischen Pinakothek Pan. I, 22, 4: Ὀρέστης Αἰγισθὸν πορνῆων καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοῦ Ναυκλίου βαρβάρους ἀδόντας Αἰγισθῶ, also eine ganze Schlacht. Theon von Samos malte nach Plin. 35, 144 »den Wahnsinn des Orest«, Theoros, den er sogleich daneben nennt, den Muternd. Letzteren Künstler will Brunn, Künstlergesch. II, 275, in dem er eine Unachtsamkeit des Plinius annimmt, mit jenem identifizieren, nicht ohne Wahrscheinlichkeit, da Theos Gemälde bei Plut. aud. poet. 18 A mit ὑπεροκροία Ὀρέστου bezeichnet wird. Mehrere römische Sarkophage, welche vollständig dieselben Scenen geben, wie hier der barbarische im Vatikan (Abb. 1312, nach Visconti, Mus. Pio-Clem. V, 22), sind um so eher auf jenes Gemälde zurückzuführen, als nach Quintil. XII, 10, 6 Theos Stärke in der Darstellung von Geistererscheinungen (*conspiciendis visionibus, quae pavore facit roseant*) bestand. Wir sehen nämlich in der Mitte Klytännestra, schon vom Orest tot hingestreckt, daliegen. Das Innere eines Gemaches wird durch einen dahinter über zwei Hermensäulen gehängten Vorhang angedeutet, hinter welchem zwei mit Schlangen und Fackeln bewaffnete Erinyen sichtbar werden, bei deren Anblick Orest, der noch das nackte Schwert in der Hand hält, sich schändernd abwendet. Indessen ist neben ihm durch Pylades' Schwert Algisthos gefallt und mit dem Throne rücklings umgestürzt, der Mörder entwirft dem Usurpator das Königsgewand; daneben wendet sich eine alte Dienerin entsetzt ab. Zur Seite der Königin scheint ein Diener in hockender Stellung einen kleinen Hausaltar auf die Schulter zu laden, um ihn vor Blutbesudlung zu bewahren. Zur Rechten



1312 Der Muternd des Orestes

dieser Mittelszene erblicken wir einen weit späteren Vorgang: Orest um delphischen Dreifusse sich erhebend mit Lorbeerzweigen und Schwert in den Händen, schleicht über die schlafende Erinye weg und sucht sich durch Flucht nach Athen zu retten. Die Gruppe der drei schlafenden Erinyen zur Linken jedoch, von der man gewöhnlich annimmt, daß sie nur aus Rücksicht der Anpassung für den Sarkophag hiervon getrennt sei, ist nach Michaelis' Bemerkung, Arch. Ztg. 1875 S. 107, vielmehr auf die Mordnacht im Pelopidenhause zu beziehen und zwar so, daß die Göttinnen an dieser Stelle den noch schlummernden Nachgedanken des Orestes anzeigen, darauf in der Haupt- und Mittelszene erwacht der grausam That beizuhelfen und den Verbrecher zu jagen beginnen, zuletzt wieder ermindet von der Jagd anzuhalten. Bei

sene ebenfalls in abgekürzter Form, meist recht lebendig, und gewöhnlich mit dem Zusatz der bekleideten Furien mit Fackeln in den Händen, welche hier sehr am Platze sind, sogar zwei etruskische Spiegelzeichnungen mit Namensinschriften werden angeführt.

4. Die Verfolgung des Mörders durch die Erinyen über Land und Meer (Aesch. Eum. 78 ff.) ist mehrmals, besonders charakteristisch aber dargestellt als Gegenstück des oben S. 1110 als »Schwert« bezeichneten Bildes (Ald. 1313, nach Rochette, Mon. ind. pl. 36). Nicht auf das Ergreifen des Schuldigen kommt es an, der Muttermörder soll in ruhloser Jagd ungetrieben werden, deshalb schreitet die eine der Furien vorn, während die andre ihm folgt. Über das Kostüm der Erinyen, welche hier

länger als gewöhnlich bekleidet sind, siehe oben S. 495. Die eine trägt um beide Arme gewunden Schlangen, deren sich der Unglückliche mit geeignetem Dolche zu erwehren sucht; die andre hält eine Schlange und einen Spiegel, in welchem das gekrönte Bildnis Klytämnestras (ἡρ σβαλον) sichtbar ist. Die Unwegsamkeit des Gebirges, durch welches der Lauf geht, scheint durch die in ungewöhnlicher Art einzeln gezeichneten groben Steine angedeutet werden zu sollen.



1313 Orestes und die Furien

dieser Auffassung ergibt sich nicht bloß ein innerlicher und natürlicher Fortschritt der Handlung, sondern auch eine äußerliche, Abrundung der Komposition. — Aus unheimen Reliefbruchstücken, welche einzelnen Szenen dieses Sarkophags wiedergeben, läßt sich mit Wahrscheinlichkeit auf ein im Altertume berühmtes Original schließen, welches auf die stark bewegte und dramatische Darstellung Theons zurückzuführen mag. Man vergleiche im ganzen die übereinstimmende Schilderung des Gemäldes bei Lauman. (Jom. 23. Einen etwas früheren Moment stellt ein anderes Sarkophagrelief vor (Overbeck, Her. Gal. 28, 9). Beide Freunde haben eben das Schwert gezückt, Pylades gegen den auf dem Throne sitzenden Agisthos, den auch Elektra von der andern Seite mit geschwungener Falschbank bedroht, Orest gegen die zu Boden geworlene und am Haar gepackte Mutter, welcher ein Diener mit einem ehernen Mischkrüge den Mörder abwehren will. — Auf einer Anzahl etruskischer Aschenkisten findet sich die Mord-

Auf etruskischen Aschenkisten findet sich ebenfalls Orestes allein oder zusammen mit Pylades von einer oder mehreren (bis zu fünf) Erinyen angegriffen, und zwar nach etruskischer Modellung auch mit Fackeln und Hämmer. Oft kniet der Bedrohte mit einem Belus auf einem Altar. Dieselbe materielle Stellung (welche auch in einer Scene unter Paris vorkommt) findet sich gleichfalls auf mehreren Vasenbildern, die man wohl richtig schon in den Kreis der Bildwerke zieht, welche

5. die Sühnung in Delphi angeht. Da dieser Mythos erst durch Aeschylos' Tragödie eine literarische Gestaltung erhielt und populär wurde, so kommt er gar nicht auf älteren Vasenbildern vor. Wir finden zunächst die Flucht in den Tempel und an den Altar Apollons. Die Andeutung des delphischen Lokids wird auf einem sehr einfachen Bilde durch ein Lorbeerzweig und durch die fliehende Priesterin gegeben, letztere kenntlich an dem großen Schilde, welchen sie hält (als σκιδόφορος; Overbeck

Taf. 29, 5. Auf einer andern Vase mit roher Zeichnung (Compte rendu Petersb. 1853 Taf. VI) sitzt Orest am Omphalos, umher lagern fünf Erinyen, die Priesterin mit dem Schlüssel flieht. Stephanus erkennt darin die im Prolog der *Eumeniden* (v. 35—61) geschilderte Scene. Mehrmals tritt dann für den am Omphalos hängensinken Verfolgten Apollons feierliche Gestalt schützend ein, entweder heranschreitend (Wieseler, *Denkm.* II, 148) oder auf dem Dreifusse sitzend (Overbeck 29, 4), jedesmal mit dem reinigenden Lorbeerzweig in der Hand. — Dem eigentlichen Akt der Sühne treffen wir aber in dem höchst interessanten Gemälde einer apulischen Vase (Abb. 1314, nach *Mun. Inst.* IV, 48), welche einen religiösen Gebrauch in seltener Weise voranschaulicht. Orestes sitzt mit trauriger Miene auf der Basis des mit einem aus Wolle geflochtenen Netze umhängenen Omphalos, des Nabels der Erde; er hält das nackte Schwert. Hinter ihm steht Apollon, die Brust von dem Prachtgewande entblößt: in der Linken stützt er einen Lorbeerstamm auf, mit der Rechten schwingt er ein lehen des Ferkel über dem Haupte des Mörders um. Dem dies ist nach Bötticher, *Arch. Ztg.* 1860 S. 61 der erste Teil der bei Aesch. *Eum.* 280 ff. kurz

angesandeten Zeremonie (*χορροτρον καθαροί*), deren zweiter in der wirklichen Beprengung der Hand und des Marschwortes mit dem Blute des getödteten Ferkels besteht, worauf Bötticher das Bild bei Overbeck 29, 12 besteht. Hinter Apollon steht seine Schwester Artemis als Jägerin gekleidet, Köcher und Bogen auf dem Rücken, zwei Jagdepfeile im Arm. Während dem sind links die verfolgenden Erinyen in Schlaf gesunken und liegen in malerischer Gruppe da; aber Klytämnestras Schatten ist wie bei Aesch. *Eum.* 94 ff. an ihnen aufgestiegen und mahnt sie an ihre Pflicht, nicht fruchtlos; denn eben halb aus dem Boden auftauchende Erinyen wird sogleich die Schwestern wecken, wie dort V. 140 ff. Aus diesem Bilde kann man so recht die geistreiche Reproduktion der Foesio durch die bildende Kunst kennen lernen; denn in der Übersetzung mit Aeschylus wie in den Abweichungen von ihm liegt gleich viel Takt. Da es darauf ankam, die Sühne durch Apollon zur Anschauung zu bringen, durfte Orestes nicht fliehend dargestellt werden, und weil er nicht eben fliehend gemalt ist, sondern noch in der Sühnung ruhig sitzt,

durften die beiden schlafenden Erinyen nicht erwachend gebildet werden. Und doch wieder mußte an dies Erwachen und die neue Verfolgung erinnert werden, deshalb hat der Maler eine von den beiden schlafenden Schwestern getraunte Erinyen wachend gemalt (Overbeck). Hierzu möge noch die feine Bemerkung A. Fenertwachs gefügt werden, daß auf diesem Bilde die Stirnen aller Figuren voller Runzeln gemalt sind, mit Ausnahme der göttlichen Geschwister, die von menschlichem Drang und Leiden als olympische Götter frei bleiben. — Ein anderes ebenso gelöst komponiertes Vasenbild, welches wir in Abb. 1315, nach Millin, *Peintures de vases* II, 68 geben, zeichnet sich auch durch schöne und symmetrische Grup-



1314 Orestes' Sühnung

plung der Personen, sowie durch den getragenen Gehalt vor vielen andern aus. Die Mitte des Bildes nimmt der große pythische Dreifuß ein, hinter dem mit dem Wolllindennetze behängenen Omphalos, an welchem Orestes kniet. Lanzen und Schwert führt er auch hier zur Verteidigung gegen die fortwährenden Angriffe der Erinyen. Zunächst rechts an Orestes, aber den Dreifuß hervorragend, und, weil von diesem geholt, nur halb gemalt, eine Erinye, welche zürnend auf Orestes herunterschaut und ihm mit geschwungener Schlange droht. Sie vertritt die augenblickliche Verfolgung. Es entspricht ihr links Apollon, der den augenblicklichen Schutz darstellt. Eine herrliche Jünglingsfigur, tritt er an dem mit Binden und Vorkindern geschmückten Lorbeerstamm vorbei, seinem Schutzhilf nahe, den Blick auf eine zweite Erinye gehoeft, welche ungleich ruhiger als ihre Schwester, sich zum Weggehen ansieht, indem sie noch den Blick auf Apollon heftet. Offenbar ist in diesen Personen

Fig. 1. The Sun and the Moon (Ureki 2)



die Situation gegeben, welche, nur bewegter gefaßt, Aischylos in den *Erinyen* 187–223 darstellt. Apollon hat den Erinyen angekündigt, daß über Orestes in Athen gerichtet werden solle, die Erinyen eilen dorthin, er aber kündigt an, daß er auch dort seinen Schützling verteidigen werde. Die hier sich entfernende Eriny also vertritt die Anklage, welche gegen den Mutttermörder vor dem Gerichte des Areopagos erhoben wird. Ihr entspricht Athena rechts, in der sich Orestes Rettung durch die Freisprechung des heiligen Gerichts repräsentiert. Den Fuß auf einen kleinen Altar gestellt, redet sie zu Orestes, der zu ihr demütig emporblickt. Endlich sehen wir oben in den beiden Ecken des Gemäldes noch zwei einander entsprechende Kunstbilder. In demjenigen rechts, einer verschleierte Frau, wird Klytämnestras Schatten erkannt, der Jüngling in Filzhut auf der andern Seite ist offenbar Pylades, Orestes' treuer Begleiter. Auch diese beiden Personen stehen in gegensätzlicher Entsprechung; denn wie Pylades als Freund und Genosse des Orestes den Wunsch seiner Freisprechung, so vertritt Klytämnestra das Verlangen seiner Verurteilung; die Sache selbst aber wird unter den Göttern verhandelt. Nach dieser feinen Ausdeutung wagt Overbeck nochmals auf die geistvolle Markierung der Gegensätze in dem Bilde hin: unter den vier Hauptpersonen Apollon mit der Eriny, Athena mit Orestes redend; der Angeklagte und sein Anwalt sind in die Mitte gestellt zwischen die Anklägerin und die Richterin; und oben kreuzweis Pylades und Klytämnestra. In dem Ganzen aber der Hinweis auf die letzte Scene, nämlich

6. *Orestes' Freisprechung in Athen.* Von Aischylos wurde in die Sage die Neuerung eingeführt, wonach der im geistlichen Sinne durch Apollon gesühnte Orestes auch durch das weltliche Gericht gewissermaßen gerecht fertigt wird, offenbar zur Verherrlichung des athenischen Areopagos und seines Grundsatzes, daß bei gleicher Stimmenzahl der Richter der Beklagte durch den Stammstein der Athena (*ἄστυς Ἀθηνᾶς, calculus Minervae*) freigesprochen wurde. Auffallen muß es, daß aus der klassischen Zeit Griechenlands kein hierauf bezügliches Denkmal bekannt ist (eine späte Münze von Tigae ist andere zu erklären; s. Wieseler zu *Alte Denkm.* II S. 237); nur das Bild einer *Prachtstoa* aus Kertsch (abgeb. *Comptendu* 1860 Taf. 5) dürfte von Stephanos richtig hieher bezogen sein: Orestes steht lorbeerkrönt gegenüber der Athena, zwischen beiden



1316 Orestes' Freisprechung in Athen. (Zu S. 1120.)

die Stimmgabel; rechts sitzt Oke mit einer Art Mausekronz, neben einer großen Schlange, als ob sie Hermes rings umher tritt. Frauen, welche Stephanus trotz ungeschwiegender Absichten für Krinys erklärt. Dagegen erwähnt Plin. 33, 156 von ihm in Pompejos Zeit lebenden Zieglern (τοπικῶν ἐργαστῶν Ζεγγῶν) zwei Silberbeschläge mit Darstellungen des Aresagiten und des Hektas des Orestes, welche auf 12000 Eostertilen (= 307 (60) Mark) geschätzt wurden. Von der letzteren Komposition glaubt man eine Kopie in Leiden zu sehen. 1751 im Hain von Antium gefunden, sehr oberflächlich, 11 ein italien. Silberbeschlag mit Henkel, auf dessen Rande die in Abb. 1310, nach Winkelmann, Mon. inel. 161 gegebene Darstellung als gestrichene Arbeit nicht zurechnen steht. Die Deutung des in den meisten Teilen gut erhaltenen Bildwerkes (entstelt herausgegeben von Michaelis, Das christliche Silbergeschloß 1856) ist im ganzen zwar sicher, bietet jedoch in den Einzelheiten zu mancherlei Zweifeln Anlaß, woraus sich große Divergenzen in der Erklärung der meisten Figuren ergeben haben. Klar ist, daß im Mittelpunkt der ganzen Handlung Athene einnimmt, welche im Untergewande und schwerem Mantel dasteht, gekrönt mit dem Helm, aber ohne die sonst schon fehlende Aigis. Der Mangel dieses Attributes weist hier wie anderwärts auf eine einstweilen fehlende Vollgültigkeit der Göttin hin, was im Begriff, den trospeschunden Stimmgabeln in die vor ihr auf dem Thron stehende Urne zu werfen. Ein Reliefbruchstück, eine Thonlampe und eine Gionne (also bei Michaelis a. a. O. Taf. II, letztere auch bei Overbeck 30, 14) stellen dieselbe Scene in ganz gleicher Haltung dar und sprechen für direkte Nachbildung des selben Originals. Aber schon die links von dem Thron stehende Figur unseres Silberbeschlags in einem eigenthümlichen armenischen langen Gewande, das von einem breiten Gürtel mit großer Schelle hinten zusammengehalten wird und am unteren Ende Fingerringe zeigt, hat allerlei Bedenken Raum gegeben. Winkelmann und die nachfolgenden Erklärer sehen in ihr die anklagende Krinys mit der Fackel auf der linken Schulter und einer (vermeintlich) Schriftrolle in der rechten Hand, wogegen Michaelis das allerdings ungewöhnliche Kostüm (s. oben S. 495), die ruhige Haltung und das kurzgeschorene Haargebilde macht, welches eher einem männlichen Gerichtsbeamten zukommt. Dagegen bleibt freilich die Fackel unerklärt. Allein nachdem ein Marmorbruchstück mit einer Replik dieser Figur vor dem Thron entdeckt ist, deren herabhängende Rechte deutlich eine Felleiche hält, scheint die Lücke nicht zu klein zu sein. Wie wird man die schon erwähnte Schriftrolle auf gefaßt und (mit Petersen) zur Krinys zurückkehren können. Die Ähnlichkeit des aufstehenden Tracht zwingt uns auch, mit demselben Erklärer die hinter

Athene auf einem Felsen stehende Figur, deren Geschlecht nicht minder zweifelhaft war, und die man deshalb früher entweder für die Anklagerin Erigone, Tochter des Agisthus (nach der juristischen Chronik) oder für den angeklagten Orestes selbst genommen hatte, für nichts anderes als eine zweite Krinys anzusehen. Der lange Chiton mit Stauergürtel und das kurzgeschorene Haar kehrt auch bei Krinys wieder auf römischen Sarkophagen (vgl. oben S. 337 in Abb. 220 die rechte von Lykurgos stehende Figur). Daß der Mangel der Andeutung des Geschlechts einer Figur sehr wohl ansteht, ist an sich klar. »Die eine Krinys hat aber so gut eine zweite bei sich wie Orestes seinen Freund Pylades; und es untersteht dem dem schwerwichtigen Orestes die über Sinnbestimmung der Athene ergriffene Krinys.« Orestes ist und bleibt aber nun wohl, was auch die meisten bisherigen Erklärer annehmen, der hinter der ersten Krinys stehende, achtungsvoll nackte Jüngling, der mit der Chlamys überm Rücken Arme die rechte Hand noch wie halb taucht an die Stirne gelegt hat und des Warten, mit denen Athene ihre Stimmgabel begleitet, nachsinnend scheint. Hinter ihm und hinter der stehenden Krinys sind zwei Männer aufgestellt, die einfachste Andeutung des abgesetzten Gerichtsamms unter offenem Himmel auf dem Areopag, wo die zweite Krinys auf dem Stein der Anklage (Paus. 1, 28, 5) sitzt, der Sonnenzeiger ist auch nur eine der vielen öffentlichen Figuren in Athen. Ansehnlich diese Schranken aber wird das gespannt auf den Ausgang der Sache harrende Volk dargestellt durch niemand anders als durch den Freund Pylades, der mit unwillkürlicher lebendiger Gelasse über die schnell beschlossene Entscheidung Athenens aufjubelt und den trauen Genossen zu begrüßen im Begriffe ist, während die Schwester Elektra die gefalteten Hände an die Brust drückend ihre Freunde in schmerzlicher Weise Ausdruck verleiht. Daß der Künstler nicht auch, was uns Newton vielleicht als Hauptscene erscheint, die zwölf Areopagiten oder ihre Vertreter als Statuen mit aufgeführt hat, können wir ihm bei einiger Überlegung nur dank wissen.

[Hm.]

Orpheus, der thrakische Sänger der Mythe. Er besaß als Sohn der Muse Kalliope eine so zauberhafte Macht des Gesanges, daß die wilden Thiere, ja die Männe und Felsen ihm nachfolgten, wie nicht bloß ältere und jüngere Dichter unabläßig und rühmend (Ausprägung schon Aesch. Ag. 1598), sondern auch Kunstwerke darstellen. Im Musenhain auf dem Helikon stand unter andern Dichterbildern auch das des Thrakens Orpheus und neben ihm die personifizierte Weltgöttin (Telovt), rings umher aus Marmor und Erz Tiere, die seinem Gesange lauschten (Paus. 9, 20, 3). Eine ähnliche Gruppe sah man in einem Musenhain in Pierien (J. Callisth. v. Alex. 1, 42).

Von der ersten nimmt der Ausgangspunkt einer rhetorischen Schilderung Kallistratos stat. 7. Fast dieselbe Situation beschreibt als Gemälde in etwas phantastischer Weise Philostr. im 6. Buchmal wird dem Sänger eine goldgestickte phrygische (persische) Tiara (Spitzmütze) als Abzeichen gegeben, wie in klassischer Zeit gewöhnlich war (vgl. auch Plat. Symp. 179), weshalb sich Pausanias (X, 30, 3) wundert, daß Polygnot in seinem Unterweltsgemälde den Orpheus, der hierspielend auf einem Hügel saß, in rein hellenistischer Tracht gekleidet habe. Aber auch Vergil läßt ihn in der pythischen Stube in seiner Unterwelt sitzen (Aen. VI, 644: *longa cum veste sacerdos*). Phryg gekleidetem Denkmäler späterer Zeit zeigen ihn bald mehr, bald weniger hellenisch gekleidet, auch mit Beinbekleidern und Schuhen. Die Tiara und das hingewallende Sängerkleid zieren ihn auf den Vasenbildern mit der Unterwelt (= Art. A).

1. Die Bändelung der Tiere durch den Zauber des Gesanges stellt sich einfach schön dar in einem Mosaik bei Grandson in der Schweiz (abgeb. Müllh. G. M. 107, 428). In dem Mittelalter sitzt Orpheus, nur mit Ärmelschlitzen und Mantel bekleidet, barfuß und lorbeerkrönt, die Leier haltend auf einem Löwen, umher ein Hund und einige Vögel. In acht Schenfeldern sind teils wilde, teils zahme Tiere einzeln verteilt. Mehrere ähnliche Mosaiken und Sarkophagengeführt bei Welcker in Philostr. 8, 112; Müller, Archäol. 8, 639; Arch. Ztg. 1868 S. 40. Auf Vasenbildern scheinen die Tiere nicht vorzukommen.

2. Orpheus und Eurydike. Bekanntlich muß die schöne Nymphe bald nach der Hochzeit, von einer Schlange in die Fesseln gestochen, sterben. Der umerschrocken in die Unterwelt hinabgestiegene Sänger ruht durch seine Klagen Persephone und erhält die Geliebte unter der Bedingung zurück, daß er sich während des Rückweges nicht umdrehen dürfe. Argwöhnisch und neugierig wendet er dennoch seine Augen zurück und sieht nun Eurydike als Schattenbild auf ewig verschwinden. Schon Eurip. Alc. 317 kennt diese Sage, welche im alexandrinischen Zeitalter die Dichter stief beschäftigte; ausführlich Ovid Met. X, 1—85.

Den jugendlichen Orpheus vor Persephone haben wir als stehende Figur auf den großen unterirdischen Denkmälern d. klass. Altertums.

Vasen mit der Darstellung der Unterwelt (= Rosen Art.). Eine früheren Kunststages angehörig ist das Original, welches drei berühmten Marmorreliefs zu Grunde liegt, deren eines in Neapel (Gloss. hier in Abb. 1317, nach Photographien), das zweite in Villa Albani, ein drittes im Louvre sich befindet. Das letzte trägt die befremdlichen lateinischen Beschriften: *Amphion, Antiope, Zethus*, infolge dessen Winkelmann (Mon. Ined. 85) die Darstellung auf



1317 Orpheus und Eurydike sitzen sich wieder.

jene Personen zu beziehen sich anstrengend bemühte. Später wurden diese Beschriften als modern erkannt (Welcker, Alte Denkm. II, 319). Die richtige Deutung gab Zangn (Basiril I, 42), geleitet durch die Beschriften des hier abgebildeten Neapler Exemplars über dem Köpfen der Personen (in der Photographie kaum lesbar): *ΕΥΡΥΔΙΚΗ, ΗΡΨΑΚΗ, ΕΡΜΗΣ*, deren Echtheit allerdings ebenfalls bestritten wird. Wir sehen darnach rechts Orpheus, links Hermes, in der Mitte Eurydike, letztere in griechischen Kostüm, während Orpheus durch den niedrigen, kappenartigen, mit einem Stachel versehenen Helm, den man öfters bei Amazonen wiederfindet, als Thraker charakteri-

sucht ist (Braun, Sitzungsber. Münch. Akad. 1881 Bd. 11 S. 101 f.). Hermes trägt nach älterer Weise außer der Chlamys einen kurzen armellosen Chiton, wie auch Orpheus: Eurydike einen langen Chiton mit dem Oberschlage, auf dem Hinterkopfe einen lang herabfallenden Schleier. Frischmisch, Bausteine I, 176 bemerkt, die ganze Erscheinung des Hermes stimme genau abwärts mit den Jünglingen am Parthenonfrise. Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziose Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blütezeit. Den dargestellten Moment der Handlung betreffend, so hat man seit Zoega gemeint, der Künstler

führungen der Semele, der Alkestis, der Eurydike konnten durchaus in gleichem Sinne bräutet werden. Ein momentanes Wiedersehen, dem ewige Trennung folgt, könnte vielleicht den Gegenstand einer hoch pathetischen Darstellung bilden, aber schwerlich für den Relieffall der älteren attischen Plastik sich eignen. Denn diese sucht das Friedliche und Harmonische; sie würde sich ihrem Charakter nach nie dazu verstehen, einen so großen Mitleid, wie den selbstverschuldeten Verlust des Teuersten, einen Abschied auf immer, im Bilde festzuhalten. Ein solcher Inhalt ist auch in dem vorliegenden Relief durchaus nicht zu erkennen. Eine milde Wehmut, wie sie allen attischen Grabreliefs eigen ist, liegt über dem Bilde, aber von Abschied ist keine Spur. (Denn wenn die alte Kunst einen solchen ausdrücken will, pflegt

de dies immer in sehr bestimmter Weise durch die Gruppierung auszusprechen, wie die Darstellungen von Protesilaos, Amphimachos, Kora u. a. zeigen. Es wird die Idee des Abschiedes immer durch eine weggehende Figur vor sinnlicht. Auf den Grabreliefs hat man nie sagen können, wer denn eigentlich der Abschiednehmende sei.) Orpheus hat durch die Later, welche er nach dem Spiele hat hinunter sinken lassen, die



1310. Orpheus betrauert Eurydike. (Zu Seite 1121.)

habe den kurzen Moment des vorläufigen Wiedersehens ausdrücken wollen, in welchem Orpheus Abschied nehmen mußte und Hermes schon die Eurydike bei der Hand ergriffen hat, um sie wieder hinaufzuführen. Weitergreifend erklärte Pervanoglu Arch. Ztg. 1868 S. 74, das Relief habe als Grabmal gedient und stelle nun den letzten väterlich-traurigen Abschied zweier sich liebenden Gatten vor. Diesen Gedanken hat wiederum Curtius aufgenommen und im Zusammenhang mit der Erröthung anderer Grabvorstellungen eine neue geistreiche Erklärung aufgestellt, wie folgt. „In Übersetzung mit Pervanoglu erkenne ich darin ein Grabmonument, halte aber den Mythos fest, indem ich denselben nach seiner ursprünglichen Form, auf welche schon Zoega hingewiesen hat, als Symbol persönlicher Fortdauer auffasse. So hat Hermes (Athen. XIII, 597; 4 2 Schol.), den Orpheus als glücklichen Bezwinger des Hades gefeiert, ohne eines zweiten Verlustes zu gedenken, die Rück-

Gattin zurückgeholt; sie ist auf dem Todeswege, welchen sie an Hermes Hand angetreten hatte, umgekehrt, dem Gatten zugekehrt und hebt, gleichsam als Neuvermählte in bräutlicher Scham den Schleier empor, er blickt ihr tief in die Augen und faßt sie erlöschend, aber noch zuehnt an, weil er das wiedergewonnenen Besitzes noch nicht vollkommen sicher ist; denn noch steht sie in der Mitte zwischen Ober- und Unterwelt, noch hat auch Hermes als Augenzeuge, aber er steht so beschiden zur Seite und hält sie so lose, daß man sieht, er ist im Begriff sein Anrecht aufzugeben und sie dem Gatten zu lassen. Fassen wir die Gruppe so auf, dann steht der milde und friedliche Ton des Ganzen damit im schönsten Einklange. Dann war sie vollkommen geeignet, als trostreiches Bild der Palingenesie attische Gräber zu schmücken, dann erklärt sich auch die nachlässige Wiederholung des Reliefs, welches sich den phallischen Denkmälern des Unsterblichkeitsglaubens als

ein unsehrwähltes Kleinod anreichte. (Arch. Ztg. 1869 S. 16). Anders Kekulé, Bonner Kunstmuseum S. 38 ff. — Ein sehr spät gefertigter Bronzeschmelz (abgeb. Mon. Inst. VI, 48) wird hierher geleitet (Arch. Ztg. 1869 S. 87).

3. Auf das Treiben des Orpheus nach dem Verlust der Eurydike bezieht sich ein schönes Vasenbild (Abb. 1318, aus Mon. Inst. VIII, 43, 1), welches Dillhey, *Annal. Inst.* 1867 p. 172 ff. sehr erläutert hat. Der Sänger sitzt in phrygisch-thrakischer Tracht, mit dem *χρῖον χρυσοστόν*, der *κίθαρις*,

Thucor. XXII, 75; Verg. Aen. VI, 171. *sed tum forte eam dum percontat aequora concha*. Auch die Tritonen blasen auf Muscheln. Dillhey nahm es für ein Trinkhorn und erinnerte an die zahlreichen Stellen über thrakische Gelage.) Aber der trauernde Orpheus bleibt kalt nicht nur gegen diese Lockungen, sondern hat auch sein Gemüth gegen die matten Regungen der Liebe verschlossen, wie von Spätorn Ovid. Met. X, 73 ff., Vergil. Georg. IV, 515 dies ausführen. Hinter seinem Sitze erscheinen zwei Frauen, deren Gebärden dahin zu deuten sind, daß die vorher



1318 Orpheus Tod. (Zu Sello 1131.)

von welcher lange Seitenbänder herabfallen, aber in Schalen und mit untergelegtem Mantel; er schlägt die (hier sechsstrigige) Zither, deren außer Wohlklang durch das aufmerksam zuhörende Reh zu seinen Füßen angedeutet ist. Ihm gegenüber stehen zwei thrakische Jünglinge, deren Handbewegungen ganz deutlich die Aufforderung enthalten, aufzustehen und an ihrem Liedstücken teilzunehmen: der eine führt zwei Jagdpirsche und trägt Gymnastien (*γυμναστής*), der andre hält in der Linken eine große Muschel, welche hier als Blasinstrument anzusehen ist. (So nach *Annal.* 1872 p. 122, wo für den Gebrauch der Muscheln als Kriegs- und Jagdhörner bei Barbaren angeführt werden Eur. Iph. Taur. 295,

stehende in Liebe zu dem Sänger schwachtet, die andre ihr Trost anzusprechen sucht. An den geschmückten Gewändern aller Personen ist zu bemerken die Verdüsterung der Seitenmalt durch breite farbige Aufschläge. Der Kopfsitz der zweiten Frau ist die *δρακονοειδής*. In der rechten oberen Ecke des Bildes ist eine Schreibrtafel aufgehängt; — der Dichter zeichnet seine Gesänge auf; zugleich als Andeutung, daß die Scene im Hause vorgeht.

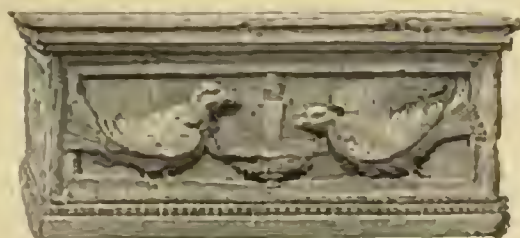
In der hier vorgestellten Stimmung des Orpheus findet die klassische Dichtung und Kunst das Motiv für

4. Orpheus' unnatürlichen Tod, dessen ursprünglich mythischer Sinn natürlich ein anderer ist und in dem Dunkelmanno *ἄφροος ὄραναός*, dem

Verwandten und Betrachtern nur mit einer Variante des Dionysos als Zagreus oder Zerrissenen erkennen läßt. Die schriftlichen Überlieferungen darüber gehen späterhin weit auseinander (Heydemann, Arch. Ztg. 1858 S. 3): »Nach den einen tötete er sich selbst aus Gram über den Verlust seiner Gattin, nach andern wurde er vom Blitz des Zeus erschlagen, weil er zu viel von den Mysterien mittheilte; allenthalben ist die Sage, daß er in den gesangreichen Schwau verwandelt wurde, oder daß der Nöth und die Undankbarkeit der Thraker ihn den Untergang bereiteten. Allgemeiner Verbreitung hatte die Legende von seiner Zerrissenheit durch thrakische Weiber, über deren Ursache aber wosherum verschiedene Sagen bestanden. Bald geschah es aus Zorn über seinen durch das Unglück gemütheten Weiberhaß, oder weil er es nicht über sich gewinnen konnte, aus Liebe zu sterben (Plat. Symp. 179 D), bald weil er die Männer zu sehr an sich fesselte oder gar der Knabenliebe fröhnte. Nach andern blühten die Frauen Rache wegen Aussehblassung aus dem Orgien, nach andern erregte er dadurch den Zorn des Dionysos, daß er zu tief in seine Mysterien eingestiegen oder daß er einzig dem Dienst und der Verehrung der Lichtgötter Apollon sich widmete, und der erschütete Gott machte die in Raserei versetzten Weiber zu Völsstreckerinnen der Strafe; nach einer ganz späten Überlieferung endlich war es vielmehr Aphrodite, welche die Frauen gegen ihn aufhetzte, weil seine Mutter Kalliope im Streit zwischen ihr und Persephone um den Knaben Adonis zu ihren Ungunsten entschieden hatte. Kunstdarstellungen von Orpheus' Tode werden nicht erwähnt und sind nur übrig geblieben in einer Anzahl rotfiguriger Vasenbilder, welche sinnlich an die Legende vom Zorn des Dionysos anklingen und den Sänger nach Art des Pentheus (s. Art.) von rasenden Weibern erschlagen lassen. Da sehen wir den Sänger, wie auf dem delphischen Bilde des Polygnotos, immer in rein griechischer Tracht, bald bekleidet und mit dem Lorbeerkranz nur die langen Locken,

bald nur noch mit dem Mantel versehen und schon das verdorrte Kraut herabst, sich verzweiflungsvoll auf der Flucht anwenden und mit der gebrechlichen Laub das Leben vergebens verteidigen gegen zehn Angreiferinnen, deren Zahl ebenso verschieden ist, wie ihre Mordwaffe. In solcher Raserei daher stürmen, nach Thrakersitte zuweilen mitowert, schwingen sie auf dem Unglücklichen die Axt oder ziehen gegen ihn das Schwert, auch Steine, Bratspieße und einmal eine gezähnte Sichel finden sich in ihren Händen; in einem Vasenbilde erscheint eine Mörderin hoch zu Ross, einer Amazone vergleichbar, mit gestreckter Lanze. Wir geben unter den von Heydemann a. a. O. aufgezählten Bildern eins nach Gerhard, Trinksch. u. Gefäße Taf. 3 (Abb. 1319), welches sich durch klassische Einfachheit und Schönheit auszeichnet. Der Lorbeerstamm hinter der Bacchantin, sowie auch der Lorbeerkranz im Haare des Sängers deuten auf die apollinische Natur des letzteren; seine rasende Jugend und seine Weiblosigkeit sind stehende Nebenzüge. Aber auch die Thrakerin mit der ihr eigenthümlichen Mordwaffe (*bisonte*) erweckt Interesse. Sie ist keine rasende Bacchantin der gewöhnlichen Art, sondern steht gewaltig groß in ihrem langen breitgefrähten Doppelkleide da, mit dem reichen, über dem Nacken rieflich in Bündern eingebundenen Haarwuchs, mit der jonischen Schürzene, die ihr Haupt ziert. Die Scene gleicht einem friedlichen Göttesbunde. Bewegtere Darstellungen mit mehr Figuren, namentlich an Gold Met. XI, 1—84 erinnern, s. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 156 u. Mon. Inst. IX, 30, wo der Mund in seiner ganzen Gräßlichkeit dargestellt ist und der Sänger vom Thyrsos durchbohrt schon niedersinkt. Dagegen geben einige andre Bilder den spannenden Moment wieder, wo Orpheus eingend dastat, ein Thraker hört ihn zu, ein Siken tauscht den Tonen als Hephästos die ganze Natur, während auf den Seiten die Weiber mit ihren Mordwerkzeugen nahen (Arch. Ztg. 1858 Taf. 6).

[Bn]





P

Pädagogen. Wenn in Griechenland, und zwar vornehmlich in Athen, denn in Lakonien waren abweichende Verhältnisse, ein Knabe aus den besseren Ständen in das Alter gekommen war, wo er nicht mehr im Fräulengumuck unter der Pflege von Mutter und Amme bleiben konnte, wurde er bis zu den Ephebenjahren der Aufsicht eines zuverlässigen älteren Dieners anvertraut, welcher den Namen *gaidourrós* führte. Dieser Pädagog hatte mit dem Unterricht des Knaben gar nichts zu thun, da es in der Regel ein Sklave war, so würde es ihm auch in den meisten Fällen an der Befähigung hierfür gefehlt haben. Aufgabe der Pädagogen war vielmehr, ihre Schutzbefohlenen bei öffentlichen Ausgängen, namentlich zur Schule und zu dem Turnplatze, zu begleiten, ihnen ihre Schultasche, Schreibgeräte, Strigel, Glöckchen etc. nachzutragen und besonders in der Palästra darauf zu achten, daß sich dieselben geistig betrogen und nichts Unghöriges vorkam; auch bei dem Schulunterricht sehen sie vielfach zugegen gewesen zu sein, und überhaupt verließen sie ihre Zöglinge nur selten. Sie waren also ungefähr, was man in neuerer Zeit Hofmeister genannt hat, nur eben mit dem Unterschied, daß sie nicht Unterricht erteilten; dafür hatten sie den Knaben gegenüber das volle Züchtigungsrecht. Die bildende Kunst, welche im Anschluß an die Tragödie das Institut der Pädagogen bereits in die ländliche Zeit verlegt,

wo davon noch keine Rede ist, sieht es, in den mythologischen Darstellungen, die durch das Äußere und die Tracht als barbarische Sklaven zu charakterisieren: sie erscheinen da meist mit ungrischem Typus, kahltem Kopf, stüppigem Bart, gekleidet in einen kurzen Ärmelchiton und zottigen Mantel mit hohen Stiefeln, oft auch mit Beinkleidern, in der Hand einen derben Knotenstock, so z. B. sehen wir den Pädagogen in der bekannten Gruppe der Niobe (s. *«Skopas»*), auf Darstellungen der Kindererzählenden Meles (s. Abb. 180), bei der Leiche des Archimuros (s. Abb. 120) u. s. w. Indessen ist diese Tracht, so sehr sie auch wirklich mit der von den Barbaren Nordgriechenlands übereinstimmt, doch in diesem Falle schwerlich dem wirklichen Leben des 5. und der folgenden Jahrhunderte, sondern dem Bühnenkostüm entlehnt, in dem sich traditionelle Trachten für bestimmte Charaktere des Dramas stehend erhielten; auf allen Darstellungen des täglichen Lebens aber, namentlich in den Vasenbildern, auf denen wir den Pädagogen mit ihren Zöglingen öfters begegnen, unterscheiden sie sich wenigstens in der Tracht, und meistens auch im Gesichtstypus, durchaus nicht von den andern Hellenen; es sind da meist ältere Männer im Chiton oder Himation, und so werden sie wohl auch in den Straßen Athens gegangen sein. — In drastisch humoristischer Weise führt uns die hier Abb. 132a (nach Arch. Ztg. XI. Taf. 8) abgebildete Terrakottgruppe

des Berliner Museums einen Pädagogen mit zwei Zöglingen vor. Der Herausgeber (E. Curtius) schildert dieselbe folgendermaßen (ebenda S. 157): »Wir sehen einen häßlichen Alten vor uns, der mit seinem Dickkopfe, seiner großen Nase, seiner Stumpfheit und dem zusammengeknüllten Gesichte sofort an den Pöbel erinnert. Der weise Sen, der Erzieher des Theophrast, ist das Vorbild aller Lächer und Zuchtmeister, und so steht auch hier der menschliche Pädagog in



1329 (H. Zötlmann. 29 Berlin 1125)

vollkommen idealtypischer Figur vor uns, und zwar mitten in seiner pädagogischen Wirksamkeit unter der ihm anvertrauten Jugend. Einen Jungen hat er am Knie gefaßt. Das andere cellore, sonst am uns Gegenüber bekannt, ist hier sehr drastisch dargestellt. Der Knabe wuchtet schmerzhaft den Kopf, der Mund öffnet sich zum Schreien und der rechte Arm greift nach der schwarzen Weste, um die Hand des Pölnigers zu entfernen. Der Alte dagegen ist ein Bild der hochgradigsten Gemütsruhe. Seine linke Schulter ist ein wenig in die Höhe gezogen, sein Oberkörper neigt

sich nach rechts und den rechten Ellbogen muß man sich aufgestellt denken, um ohne die geringste Mühe seine Zuchtorgane ausführen zu können (?) Ja, man gläubt dem Alten anzusehen, daß er mit einem gewissen Wohlbehagen seines Amtes wartet. In der Linken hält er einen Lederstreifen, eine Leinwand, welche in Anwendung kommen soll, wenn die mildere Zuchtorgane, die den Pflichtvergessenen an seine Schuldigkeit mahnt, ihren Zweck verfehlen sollte. — Die beiden Figuren bilden eine in sich vollständige und abgeschlossene Gruppe. Dazu kommt eine dritte Figur, welche, nur äußerlich hinzugeschoben, senkrecht vor dem Pädagogen aufgestellt ist, ein Knabe, vom Kopf bis zum Fuß in sein Mäntelchen eingewickelt, selbstzufrieden und selbstvergügt vorsich hinschauend. Er ist das Gegenstück zu dem Gezüchtigten. Vorherrschaft und Wohlgefallen steht er da, der Normal-schüler, nicht ohne einen gewissen Tugendstolz vergleicht er sich mit seinem Kameraden. Vgl. Becker-Göll, Charikles II, 46 ff. [B]

Palaeographie bezeichnet eigentlich die Kenntnis der alten Schriftarten, als Hilfswissenschaft der klassischen Philologie aber begreift sie nun viel engeres Gebiet. Denn einmal denkt man nur an das Griechische und das Lateinische, und auch hier wieder fällt die Schrift auf hartem Material (Stein, Metall) — die Epigraphik (Inskriptionskunde), so daß der Palaeographie eigentlich nur das mit einer Flüssigkeit wie Tinte auf Papyrus oder Pergament Geschriebene übrig bleibt. Doch pflegt man die in der Mitte liegende Schrift mit Griffel auf Wachstafeln, die freilich nicht litterarischen Zwecken dient, gleichfalls der Palaeographie zuzurechnen. Der Zeit nach wird der klassische Philologe nur selten über das 15. Jahrhundert hinauszuweisen haben, während der Historiker oder der Romanist allerdings oft mit jüngeren Handschriften sich beschäftigen muß.

Die Anfänge der Wissenschaft der Palaeographie gehören dem Ende des 17. Jahrhunderts und dem Beginn des 18. Jahrhunderts an, und zwar den Beneditiktinern Frankreichs, J. Mabillon (de re diplomatica, Paris 1681), Bern. Montfaucon (palaeographia graeca, Paris 1708). Sie trat damals in Verbindung mit der Diplomatik (Lehre von den historischen Urkunden) auf, die sich jetzt als eigene Disziplin abgegliedert hat. Erst in neuerer Zeit haben auch deutsche Gelehrte, zum Teil durch die Berliner Akademie der Wissenschaften unterstützt, diese Studien wesentlich gefördert und durch Herausgabe von Schrifttafeln popularisiert.

Die antike Literatur hat man sich, nicht nur für Ägypten, sondern auch für Griechenland und Rom in der Zeit vor Christi Geburt und noch für einige Jahrhunderte nach Chr. wesentlich auf Papyrus geschrieben zu denken, über dessen tech-

ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΝΑΙ ΟΥΔΕΛΛΑΜΟΤΕΡΗΤΙΣ ΤΙΘΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΜΑ
 ΤΑΚΟΝΗ ΟΥΤΩΣΑΤΕΦΑΙΝΕΤΟΥ ΤΑΤΕΦΑΚΕΝΟΤΤΙ
 ΚΤΕΛΕΥΣ ΚΤΕΛΕΥΣΑΤΕΦΑΙΝΕΤΟΥ ΟΕΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΜΑ
 ΦΙΛΑΚΕΝΗ ΚΕΛΙΟΣ ΕΙΟΥΤΩΣΑΤΕ ΦΕΚΑΤΕΦΩΟΥΤΩΣΑΤΕ
 ΚΕΦΑ ΦΑΙΝΟΙΤΑΝΤΙΣΔΕΥΤΕΛΑ ΦΑΚΕΝΟΥΧΟΙΔΟΤΤΙ
 ΜΕΙΝΑΛ ΤΕΔΟΕΙΛΙΟΥΔΑΤΟΥ ΜΑΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΜΑ
 ΣΑΛΑ ΤΕΡΟΚΗΝΗΚΟΥΑΛΑΡΕ ΤΑΕΤΙΤΙΤΑΤΑ
 ΤΕΙΝΑΛ ΜΝΟΥΤΩΣΑΤΕΦΗΝΑ ΤΙΚΟΝΑΤΙΜΑΛΑΝΤΙ
 ΚΝΑΙ ΤΟΥΔΕΥΤΕΛΑΤΕΔΟΕΙ ΚΕΙΜΕΝΙΝΤΩΟΥΧΟΥ
 ΝΚΕΦΑ ΛΙΟΥΔΑΤΟΙΣΙΤΕΡΟΙ ΔΕΤΤΙΒ. ΜΔΥΟΛΟΙΤΑ
 ΜΕΙΝΑΛ ΝΚΕ ΝΑΙ ΟΥΟΥΤΕ ΝΟΜΑΛΤΑ ΝΑΙ ΟΥΕ
 ΣΑΛΑ ΤΕΦΑΙΝΟΙΤΑΝΤΙΣΔΕΥ ΤΙΝΤΙΚΑΤΑ
 ΕΙΝΑΛ ΤΕΛΟΤΕΔΟΕΙΛΙΟΥ ΛΕΙΩΜΑΝΤΙΚΕΙΛΕ
 ΝΑΙ ΔΕΤΟΙΣΙΤΕΡΟΚΗΝΗΚ ΝΑΝΤΩΙΟ ΚΟΔΕΤΤΙ
 ΥΤΩΣ ΝΑ ΟΥΑΝΑΚΡΕΩΝΟΥ ΘΕΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΜΑ
 ΦΑ ΤΩΣΑΤΕΦΗΝΑΤΟΥΟΥ ΤΕ ΝΑΙ ΟΥΕΛ
 ΚΕΙΝ ΤΕΛΟΤΕΔΟΕΙΛΙΟΥΔΑ ΦΩΟΥΤΩΣΑΤΕΦΑΚΕΝ
 ΤΙΜΑΛ ΦΕΚΑΤΕΦΩΟΥΤΩΣΑΤΕ ΜΟΙΤΑΝΟΜΑΤΑ
 ΕΙΛΑ ΝΟΚΕΝΗΚΟΥΧΟΙΔΟΤΤΙ ΤΕΤΙΚΟΤΙΟΥΤΩΣΑΤΕ
 Ν ΘΕΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΜΑ ΦΑΙΝΕΤΕΟΥΧΕΙΔΟΝΑΝ
 ΟΥ ΤΑΤΕΦΑΚΕΝΟΔΟΤ ΜΟΥΚΕΛΑΚΟΡΑΝΕΤΙΝΤΙ
 ΟΥ ΤΙΘΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟ ΚΑΤΑΦΑΤΙΚΟΝΙΣΚΟΝ
 ΚΟΛΑΝ ΧΑΛΑΤΑΕΙΣΙΝΑΛΕΦΙΟ ΑΝΤΙΚΕΙΛΕΝΟΝΤΩΟΥ
 ΚΟΣ ΛΟΙΔΙΛΕΚΤΟ ΝΑΙ ΟΥΕΙ ΚΕΙΔΟΝΑΝΕΛΟΥΕΛΑ
 ΟΥ ΕΙΝΑΛΕΦΙΟΛΟΙΔΙΛΕΚΤΟΙ ΡΑΝ ΝΑΙ ΟΥΕΤΙΝ
 ΚΗΚ ΝΑΙ ΟΥΕΛΤΕΦΩΟΥΤΩΣΑ ΚΑΤΑΦΑΤΙΚΟΝΑΕΙΝ
 ΔΕΚΛΑΤΕΦΑΙΝΟΛΙΝΟΥΧΟΙΔΟΤ ΜΑΛΑΝΤΙΚΟΝΟΝΤΩΟΥ

in Ägypten, II Blätter (Technologie und Technologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, 208 ff.) Anknüpf gibt. Da dieses Schreibmaterial nicht in großen Bogen fabriziert wurde, so pflegte man drei bis fünf Finger breite Streifen mit annähernd doppelter Höhe (ein Beispiel Abb. 1321; doch gehören diese Streifen zu den kleineren) der Länge nach nebeneinander zu kleben, bis an hundert und gelegentlich selbst darüber, und das ganze Manuskript ähnlich einer Tapete aufzurollen (rolulum, Rollen). Eine hiesigen Grenze war dem Volumen dadurch gesetzt, daß es einem Leser doch ohne Ermüdung möglich sein sollte, dasselbe in beiden Händen zu halten und von der einen Seite nach der andern abrollend zu lesen. Die Bücher (libri), in welche die alten Autoren selbst, bei den Griechen von Ephoros an, ihre Werke zerlegt haben, entsprechen eben diesen Rollen.

Während der dünne Papyrus in der Regel nur auf einer Seite beschrieben wurde, hat die Tierhaut (Pergament, so benannt, weil die Zubereitung derselben zu den Zwecken des Schreibens in Pergament vervollkommen wurde) den großen Vorteil, daß sie auf beiden Seiten beschrieben werden konnte und der Zerstörung weniger ausgesetzt war; zugleich aber änderte sich damit die Form des Buches, indem das Pergament für literarische Zwecke nicht gerollt, sondern in Lagen (Quaternis, 4 Doppelblätter zu 16 Seiten) geheftet und wie ein modernes Buch gebunden wurde. Der Papyrus hatte zu wenig Festigkeit, als daß die einzelnen Seiten den Fingern der blätternden Leser hätten ausgesetzt werden dürfen; nur eine halbe Ausnahme bildet ein in Genf befindlicher Angustinocodex, in welchem Papyrus und Pergamentlagen durcheinander geschoben sind. Wann der Pergamentleser das Papyrusvolumen verdrängt habe, ist noch nicht sicher festgestellt; Theod. Birt (Das antike Buchwesen, Berlin 1883 S. 119) nimmt das 4. Jahrh. n. Chr. an, da die älteste erhaltene Pergamenthandschrift der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört; doch ist der Übergang vielleicht früher anzusetzen.

Diese Veränderung ist von größter Wichtigkeit auch für die Literatur selbst; denn das Papyrusvolumen konnte man nur lesen oder sich vorlesen lassen, nicht wohl aber neben sich legen und abschreiben, während der Pergamentcodex dies gestattete. Es leuchtet demnach ein, daß die Abschreiberei in der späteren Literatur dadurch wesentlich gefördert wurde, wie umgekehrt für die Zeit der Herrschaft des Volumens von Abschreiberei im modernen Sinne nicht gesprochen werden kann. In der älteren Zeit wurde das Gedächtnis des Historikers in höherem Grade angespannt, und es sind deshalb, obwohl es in der That fast in tabellarischer Weise ausgeführt wurde, doch Gedächtnisfehler, z. B. in

Eigennamen leicht möglich, da das Volumen es sehr erschwerte, eine Stelle durch Nachschlagen zu verifizieren, Zustände, welche bei den jetzt so beliebten Untersuchungen über die Quellen alter Historiker mehr berücksichtigt zu werden verdienen.

Nicht geringer ist der Einfluss des Schreibmaterials auf die Schrift. Für den Papyrus als Pflanzenfaser paßte ein nicht zu scharf zugespitztes, welches Rohr (calamus), damit dasselbe nicht durchsteche, er lud aus eben diesem Grunde zu runden Zügen und einer flüchtigeren Schrift ein. Das widerstandsfähigere Pergament dagegen konnte eine spitze Feder ertragen und forderte den Kalligraphen auf, vermittelst des gespaltenen Rohres (Auson. epist. 7, 49: *Neo iam flexipedia per calami rursus Grassetur cuneus hauriens*) und der gespaltenen Kieffeder (*penna*) seine ganze Kunst in dem Wechsel von Haarschriften und fetten Zügen zur Geltung zu bringen. Das Rohr, besonders vorzüglich in Memphis und auf Kufes und im Oriente lange allein üblich, war älter als die Feder, welche zuerst von dem Anonymus Valesianus 14, 79 bei der Schilderung des Ostgotenkönigs Theoderich erwähnt wird.

Die griechischen Buchstaben waren strenger, wohl, wie dies genauer bei den lateinischen wird erörtert werden, ausschließlich die des sog. großen Alphabets (Majuskelschrift) und haben das gesunde Schriftentum bis in die Zeit Karls d. Gr. beherrscht, in der Regel zeigt auch die Majuskelschrift keine Worttrennung, in ältester Zeit auch keine Acenten und keine Spiritus, so daß die ältesten Handschriften den Inschriften nahe stehen. Während aber die Fortpflanzung der Literatur im engeren Sinne an einem vorzüglichen, kalligraphischen Schrifttypus gebunden ist, in welchem die einzelnen Buchstaben ohne Verbindung miteinander frei stehen, hat man, wie namentlich ägyptische Funde beweisen, schon im 2. Jahrh. v. Chr. in Briefen, Urkunden und ähnlichen mehr ephemeren Aufzeichnungen eine Kurrelschrift (Kurrentschrift) geschrieben, die flüchtiger, unter sich verbundene Züge zeigt, auch etwas von der Rechten zur Linken geneigt ist, während die Buchstaben der strengen Majuskelschrift gerade stehen. Für den klassischen Philologen hat diese Schrift geringere Bedeutung, weil die Klassiker nicht in derselben der Nachwelt überliefert worden sind.

Im karolingischen Zeitalter entwickelt sich (wie genau entsprechend in der lateinischen Schrift aus der Majuskelschrift eine Minuskelschrift, d. h. das Alphabet der sog. kleinen Buchstaben; doch bauten in griechischen Handschriften Majuskelformen, Kurrelschriften und Minuskelschriften noch vielfach und lange Zeit nebeneinander her und die Worttrennung bleibt lange mangelhaft, während im Abendlande durch den Einfluss Karls d. Gr. die lateinische

ΤΟΥ ΠΩΠΟΤΕΛΛΗ
 ΚΟΛΤΕΟΥΤΕΕΙΔΟ-
 ΑΥΤΟΥ ΕΩΡΑΚΑΤ-
 ΚΑΙ ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ ΑΥ-
 ΤΟΥ ΟΥΚ ΕΧΕΤΕ ΕΝ
 ΜΙΝ ΜΕΝΟΝΤΑ ΧΟ-
 ΤΙΟΝ ΑΠΕΣΤΙΛΕΝ
 ΕΚΙΝΟΣ ΤΟΥΤΩ
 ΜΙΣΟΥ ΠΙΣΤΕΥΕΤ
 ΕΡΑΥΝΑΤΕ ΤΑΣΤΡΑ-
 ΦΑΣ ΟΤΙ ΥΜΕΙΣ ΔΕ
 ΚΕΙΤΑΙ ΕΝ ΑΥΤΑΙΣ
 ΗΝ ΛΙΩΝ ΙΟΝΕΧΙ
 ΚΑΙ ΕΚΕΙΝΑΙ ΕΙΣ
 ΛΙΜΑΡΤΥΡΟΥΣ ΑΠ-
 ΡΙΕΜΟΥ ΚΑΙ ΟΥΘΕ
 ΛΕΤΕ ΕΛΘΕΙΝ ΠΡ-
 ΜΕΙΝΑΖΩ ΗΝΕΧΗ
 ΤΕ ΔΟΣ ΑΝ ΠΑΡΑΛΗ-
 ΘΡΩΠΩΝ ΟΥΛΑΜ
 ΒΑΝΩ ΑΛΛΕ ΓΝΩΚΑ-
 ΥΜΑΣ ΟΤΙ ΟΥΚ ΕΧ-
 ΤΕ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗΝ ΤΗ
 ΘΥΟΥΚ ΕΧΕΤΕ ΕΝ-
 ΑΥΤΟΙΣ ΕΓΩ ΕΛΗ-
 ΛΥΘΑ ΕΝ ΤΩ ΟΝΟ-
 ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟ-
 ΜΟΥ ΚΑΙ ΟΥΛΑΜΒΑ-
 ΝΕΤΕ ΜΕ ΕΛΑΝ ΑΛΛ-
 ΕΛΘΗΤΩ ΟΝΟΜΑ
 ΤΙ ΤΩ ΙΔΙΩ ΕΚΕΙ-
 ΝΟΝ ΑΗΜΨΕΘΑΝ
 ΠΩΣ ΑΥΝΑΣΘΑΙ
 ΥΜΙΣ ΠΙΣΤΕΥΣΑΙ
 ΔΟΣ ΑΝ ΠΑΡΑΛΑΜ-
 ΒΩΝ ΑΛΑΜΒΑΝΟΝ
 ΤΕΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΟΣΑ
 ΤΗΝ ΠΑΡΑΤΟΥΜ-
 ΝΟΥ ΘΥΟΥ ΖΗΤΟΥΝ
 ΤΕΣ ΜΗ ΔΟΚΕΙΤΑΙ
 ΟΤΙ ΕΓΩ ΚΑΤΗΓΟΡ-
 ΣΩ ΥΜΩΝ ΠΡΟΤ-
 ΠΡΑΞΕΤΙΝ ΟΙΚΑΤΗ
 ΓΟΡΩΝ ΥΜΩΝ Η-
 ΥΣΗΣ ΕΙΣ ΟΝ ΥΜΙΝ
 ΠΙΚΑΤΕ ΕΙΓΑΡΕ ΠΙ-
 ΣΤΕΥΕΤΕ ΜΩ ΣΕΙ-
 ΠΙΣΤΕΥΕΤΕ ΑΝ Ε-

ΠΕΡΙ ΑΡΕΜΟΥ ΕΚΙ-
 ΝΟΣ ΕΓΡΑΨΕΝ ΕΙ-
 ΔΕΤΟΙΣ ΕΚΕΙΝΟΤ
 ΓΡΑΜΜΑΣΙΝ ΟΥ ΠΙ-
 ΣΤΕΥΕΤΑΙ ΠΩΣ Τ-
 ΕΜΟΙΣ ΡΗΜΑΣΙΝ
 ΠΙΣΤΕΥΣΕΤΕ ΜΕ
 Α ΤΑΤΑΥΤΑ ΑΠΗΛΘ-
 ΟΙΣ ΠΕΡΑΝ ΤΗΣ ΘΑ-
 ΛΑΣΣΗΣ ΤΗΣ ΓΑΛΙΑΣ
 ΑΣΤΗΣΤΙ ΒΕΡΙΛΑ-
 Η ΚΟΛΟΥΘΕΙ ΔΕ ΧΥ-
 ΤΩ ΠΟΛΥΣΟΧΛΟ-
 ΟΤΙ ΕΩΡΩΝΤΑΣ Η
 ΜΕΙΛΛΕΠΟΙΕΙ ΠΡ-
 ΤΩΝ ΑΣΘΕΝΟΥΝ
 ΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΗΛΘ-
 ΕΙΣ ΤΟ ΟΡΟΣ
 ΚΑΙ ΕΚΑΘΕΖΕΤΟ
 ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΜΑΘΗ-
 ΤΩΝ ΑΥΤΟΥ ΗΝΔ-
 ΕΓΓΥΣΤΟ ΠΑΣΧΑ
 Α Η ΕΟΡΤΗ ΤΩΝ ΙΟΥ-
 ΔΑΙΩΝ
 Α ΕΠΑΡΑΣΟΥΝΤΟΣ
 Α ΦΘΑΛΜΟΥΣ ΕΚΑΙ
 ΘΕΑΣΑΜΕΝΟΣ ΟΤΙ
 ΟΧΛΟΣ ΠΟΛΥΣ Ε-
 ΧΕΤΑΙ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΝ
 ΛΕΓΕΙ ΠΡΟΣ ΦΙΛΙΠ-
 ΠΟΝ ΒΕΝΑΓΟΡΑΣ
 ΜΕΝΑΡΤΟΥΣ ΙΝΑ
 ΟΥΤΟΙ ΦΑΓΩΣΙΝ
 ΤΟΥΤΟ ΑΡΕΛΕΓΕΝ
 ΠΡΑΖΩΝ ΑΥΤΟΝ
 ΑΥΤΟΣ ΔΕ ΗΔΕΙΤΙ
 ΕΜΕΛΛΕΤΙ ΟΙΕΙΝ
 ΑΠΟ ΚΡΙΝΕΤΑΤΟΥΝ
 ΟΦΙΛΙΠΠΟΣ ΔΙ-
 ΚΟΣΙΩΝ ΔΗΝΑΡΙ-
 ΩΝ ΑΡΤΟΙΟΥ ΚΑΙ
 ΚΟΥΣΙΝΙΝΑ ΕΚΑ-
 ΒΡΑΧΥΤΙΛΑΒΗΛΕ-
 ΓΕΙΑΥΤΩ ΕΙΣ ΕΚΤ-
 ΜΑΘΗΤΩΝ ΑΥΤΟΥ
 ΑΝΔΡΕΑΣ Ο ΑΔΕΛ-
 ΦΟΣ ΣΙΜΩΝΟΣ ΠΕ-
 ΤΡΟΥ ΕΣΤΙΝ ΠΑΙΔΑ

ΤΙΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΟΙΔΕ
 ΜΑΘΗΤΗ
 ΡΙΟΝ ΩΔΕΟ ΕΧΕΙ
 ΠΕΝΤΕ ΑΡΤΟΥΣ ΚΡΙ-
 ΘΙΝΟΥΣ ΚΑΙ ΔΥΟ
 ΨΑΡΙΑ ΑΛΛΑ ΤΑΥΤΑ
 ΤΙ ΕΣΤΙΝ ΕΙΣ ΤΟΣΤ
 ΤΟΥΣ ΕΙΠΕΝ ΟΙΣ
 ΠΟΙΗΣΑΤΕ ΤΟΥΣ ΑΝ-
 ΘΡΩΠΟΥΣ ΑΝΑΠ-
 ΣΙΝ ΗΝΔΕ ΤΟΤΟ
 ΠΟΛΥΣ ΕΝ ΤΩΤΟΙ-
 ΑΝ ΕΠΕΣΑΝ ΟΥΝ ΟΙ
 ΑΝΔΡΕΣ ΤΟΝ ΑΡΙ-
 ΘΜΟΝ ΩΣΤΙΣ ΧΙ-
 ΛΙΟΙ ΕΛΑΒΕΝ ΧΕΤ-
 ΑΡΤΟΥΣ ΟΙΣ ΚΑΙ Ε-
 ΧΑΡΙΣΤΗ ΣΕΝ ΚΑΙ
 ΕΔΩΚΕΝ ΤΟΙΣ ΑΝ-
 ΚΙΜΕΝΟΙΣ ΟΜΟΙ-
 ΩΣ ΚΑΙ ΕΚΤΩΝ Ο
 ΨΑΡΙΩΝ ΟΣΟΝ Η-
 ΛΟΝ ΩΣ ΔΕ ΕΝΕ-
 ΠΛΗΣΘΗΣΑΝ ΑΙ
 ΤΟΙΣ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΑΥ-
 ΤΟΥΣΥΝΑΓΑΓΕΤΑΙ
 ΤΑ ΠΕΡΙΣΣΕΥΣΑΝ
 ΤΑ ΚΛΑΣΜΑΤΑ ΚΙΝΑ-
 ΤΙΑ ΠΟΛΗΤΑΙΣΥΝΙ-
 ΓΑΓΟΝΟΥΝ ΚΑΙ Ε-
 ΜΙΣΑΝ ΑΩΛΕΚΑΚ-
 ΦΙΝΟΥΣ ΚΛΑΣΜΑΤ-
 ΕΚΤΩΝ ΠΕΝΤΕ
 ΤΩΝ ΤΩΝ ΚΡΙΘΙΝ
 ΑΕ ΠΕΡΙΣΣΕΥΣΕΝ
 ΤΟΙΣ ΒΕΡΩΚΟΙΣ
 ΟΙΟΥΝΑΝ ΘΡΩΠ-
 ΙΔΟΝΤΕΣ ΟΕΠΟΙ-
 ΗΣΕΝ ΣΗΜΕΙΟΝ
 ΓΟΝ ΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ
 ΑΛΗΘΩΣ Ο ΠΡΟΦΗ-
 ΤΗΣ ΟΕΙΣ ΤΟΝ Κ-
 ΕΡΧΟΜΕΝΟΣ
 ΙΣΟΥΝ ΓΝΟΥΣΟΤΙ
 ΜΕΛΛΟΥΣΙΝ ΕΡΧ-
 ΘΕΑΙ ΚΑΙ ΑΡΠΑΞΕΙΝ
 ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΑΝΑ-
 ΚΑΝΥΝΑΙ ΒΑΣΙΛΕΑ
 ΦΕΥΓΕΙ ΠΑΛΙΝ ΕΙΤ-
 ΟΡΟΣ ΜΟΝΟΣ ΑΥΤ-

ΩΣ ΔΕ ΟΤΙ ΑΕΓΕΝΕ-
 ΚΑΤΕΒΗΣΑΝ ΟΙ ΜΑ-
 ΘΗΤΑΙ ΑΥΤΟΥ ΕΠΙ
 ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑΝ ΚΑΙ
 ΕΜΒΑΝΤΕΣ ΕΙΣ ΠΛΗ-
 ΟΝ ΕΡΧΟΝΤΑΙ ΠΕ-
 ΡΑΝΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ
 ΕΙΣ ΚΑΦΑΡΝΑΟΥΜ
 ΚΑΤΕΛΑΒΕΝ ΔΕ ΑΥ-
 ΤΟΥΣ ΗΣΚΟΤΙ ΑΚΑ-
 ΟΥΠΩ ΕΛΗΛΥΘΕΙ
 ΙΣ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΥΣ Η
 ΤΕΘΑΛΑΣΣΑ ΑΝΕ-
 ΜΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΠΝΕ-
 ΟΝΤΟΣ ΔΙΗΓΕΙΡ-
 ΤΟ ΕΛΗΛΑΖΟΤΕΣ
 ΩΣ ΣΤΑΔΙΑ ΕΙΚΟ-
 ΠΕΝΤΕ ΤΗΤΡΙΑΚΗ
 ΤΑΘΕΩΡΟΥΣΙΝΤ-
 ΙΝ ΠΕΡΙΠΑΤΟΥΝΤΑ
 ΕΠΙ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ
 ΚΑΙ ΕΓΓΥΣΤΟΥ ΠΛΗ-
 ΟΥ ΓΙΝΟΜΕΝΟΝ
 ΕΦΟΡΗΘΗΣΑΝ
 ΚΑΙ ΛΕΓΕΙ ΑΥΤΟΙΣ
 ΓΩ ΕΙΜΙ ΜΗΦΟΒ-
 ΣΘΑ ΗΛΘΟΝ ΟΥΝ
 ΑΛΒΙΝΑΥΤΟΝ ΕΙΤ-
 ΠΛΟΙΟΝ ΚΑΙ ΕΥ-
 ΩΣΤΟ ΠΛΟΙΟΝ ΠΝΕ-
 ΤΟ ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ
 ΥΠΗΝΤΗΣΕΝ ΤΗ
 ΕΠΑΥΡΙΟΝ ΟΟΧΛΟ-
 ΟΕΣΤΩΣ ΠΕΡΑΝΤΗ
 ΘΑΛΑΣΣΗΣ ΕΙΔΕΝ
 ΟΤΙ ΠΛΟΙΑΡΙΟΝ Α-
 ΛΟΟΥΚΗΝ ΕΚΕΙ
 ΜΗ ΕΝ ΚΕΙΝΟΙ
 ΣΟ ΕΝ ΕΒΗΣΑΝ ΟΙ
 ΜΑΘΗΤΑΙ ΤΟΥ ΙΥΚ
 ΟΤΙ ΟΥΣΥΝ ΕΛΗΛΥ-
 ΘΕΙ ΑΥΤΟΙΣ ΟΙΣ ΕΙΣ
 ΤΟ ΠΛΟΙΟΝ ΑΛΛΑ ΜΕ-
 ΝΟΙ ΟΙ ΜΑΘΗΤΑΙ
 ΤΟΥ ΑΠΗΛΘΟΝ
 ΕΠΕΛΘΟΝ ΤΩΝ ΟΥ-
 ΤΩΝ ΠΛΟΙΩΝ ΕΚΤΙ
 ΒΕΡΙΛΑΔΟΣ ΕΓΓΥΣ

ΜΑΘΗΤΑΙ ΑΥΤΟΥ

ΕΛΓΓΕΛΙΟΝ ΚΑΤΑ ΛΟΥΚΑ

ΑΡ
 ΠΕΙΔΗ ΠΕΡΙ ΠΟΛΛΟΙ ΕΠΕΧΕΙΡΗ
 ΣΑΝ. ΑΝΑΤΑΨΑΣΘΑΝΤΗΝ ΣΗΝ,
 ΠΕΡΙΤΩΝΗΝ ΕΝΑΡΟΦΟΡΗΝ Ε-
 ΝΩΝ ΕΝΗΚΗΝ ΠΑΡΚΛΑΤΩΝ. ΚΑ
 ΘΩΣ ΠΑΡΕΔΟΣΑΝ ΗΚΗΝ. ΟΙ Δ' ΠΑΡ
 ΥΗΣ ΑΥΤΟΥ ΤΑΙ, ΚΑΙ ΑΥΤΗ ΠΡΕΤΑ
 ΓΕΝΟΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ. ΕΔΟ
 ΥΝΕΚΑ ΜΟΙ. ΠΑΡΗΚΟΛΟΥΘΗΚΟ
 ΤΙΑ ΠΩΘΕΝ. ΠΑΣΗ ΑΚΡΙΒΩΣ
 ΚΛΟΕΥΗΣ ΣΟΦΙΑ. ΚΡΑΤΙΣΤΕ
 ΘΕΟΦΙΛΕ. ΤΗ ΕΝ ΠΡΩΤΩΣ ΠΕΡΙ
 ΩΝ ΚΑΤΗΧΗΘΗΣ ΔΟΓΜΑΤΗΝ Α
 ΕΦΛΑΘΕΝ. ΕΓΕΝΕΤΟ ΕΝ ΤΑΙ
 * ΙΙ ΜΕΡΑΙΣ ΠΡΩΔΟΥ. ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕ
 ΩΣ ΤΗΣ ΕΨΟΥΔΑΙΑΣ. ΤΕΡΕΧΕΣΤΕ
 ΟΝΟΜΑΤΑ ΧΑΡΙΤΕ. ΕΞΕΦΗ ΜΕΡΙ
 ΑΣ ΑΚΤΑ. ΚΑΙ ΗΓΥΝΑΥΤΟΥ ΕΓΓΩ
 ΟΥΓΑΤΕΡΩΝ ΑΡΩΝ. ΚΑΙ ΤΟ Ο
 ΝΟΜΑ ΑΥΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ. ΗΣ Α
 Δ. ΟΔΙΚΑ ΜΟΙ ΑΚΙΦΟΤΕΡΟΙ. ΕΝΩ

+ ΑΝΤΕΓΡΑ
 ΜΕΙΣ
 ΤΟΥ
 ΠΡΟ
 ΔΕ
 ΕΥ
 +

und Haarschollen. Buchstabenformen: Δ mit zwei Schwänzchen rechts und links, K in zwei getrennte Züge auseinandergerissen, daher ähnlich wie u; P und Y regelmäßig unter die Zeile fallend. Anfänge der Worttrennung und der Interpunktion; Accente, sowohl Akute als Gravis und Circumflex (doch fehlend ö auf au), Spiritus lenis -, asper +, im Originale deutlicher und schärfer als auf der Nachbildung.

Abb. 1325. Basler Paulinenhandschrift des 9. Jahrhunderts. A. VII 3, mit lateinischer Interlinearversion, wahrscheinlich ein Zwillingshunder des St. Galler Evangelien-codex (Cod. Δ) mit lateinischer Interlinearversion. Inhalt: Paulus 30 Ende, 31 Anfang. Regelmäßige Worttrennung, durch Punkte verstärkt, η und ι sind oft verwechselt infolge der italischen Aussprache, ebenso ε und α.

Uberschrift in der Mitte der Seite: Εἰς τὸ τέλος, φιλῶν; τῷ Δαυιδ. Επιστολὴ (ἐπὶ σοῦ) κυρίῃ. ἡλπίσα. (ἡλπίον) μη. κατασχυνῶ (κατασχυνῶ), εἰς τὸν εὐνα. (μῦνα) ἐν. τῇ δικαιοσυνῇ (δικαιοσυνῇ) σου. πῶς (ρῶσι) με. καὶ. ἐξέλοι μου κληῖον (κλινῶν). πρὸς. με. τῶν. οὐσῶν (τοὺς οὐς σου) ταχυνοῦτο; Lateinisch: In te domine speravi non me? confusus in uoluntate tua in iustitia tua. Libera me et inclina ad me aures tuas uoculae. Am Rande rechts von anderer Hand: Hucusque scripsi, hinc incipit ad uerellum de. (In der Originallhandschrift hatte ein Abschreiber bis Paulus 30 hind geschrieben, während ein anderer, Marcellus, die Fortsetzung auf sich zu nehmen hatte.)

Abb. 1326. Basler Handschrift der neubulgarischen Briefe mit Randschollen; schone Miniatur des 10. Jahrh. Inhalt: Epist. Timothei 1, 5, 10 καὶ ἡ βασιλεὺς ἡ ἐκκλησία, ἵνα ταῖς θνῆς χάρις ἐπαρκεῖ. Οἱ καλῶς προεστῶτες πρεσβύτεροι διπλῆς τιμῆς ἀπολαύουσιν, πολλοὶ οἱ κοπιῶντες ἐν λόγῳ καὶ διδασκαλίᾳ. Die Randschollen sind gezählt, ΠΔ, ΠΕ α. β. γ., Z. 1. Πη καὶ ὁμοῦ ὁ ἐργαζῶν; καὶ ὁ Χριστὸς σύμμετοι τῇ γόνιμῃ λέγει· τοῦ μῦθοῦ τῆς τροφῆς διδόν. β. γ. ἐργαζῶν δι λέγει τὴν κλινῶντι· δις δ γε μὴ κλινῶντι πῶς ὁμοῦ τροφῆς.

Buchstabenformen. Aus dem großen Alphabet sind stehen geblieben Η (Zeile 1 ἡ), Γ (Z. 6 λογῶν). Das Minuskel η ist auf den Kopf gestellt, z. B. Z. 1 uḡ. Sehr ähnlich diesem Zuge ist auch eine Nebenform des α, z. B. Z. 1 ἐκκλησία, α erscheint am regelmäßigsten gefasst etwa Z. 9 in πρῶτος, dann verändert sich aber der untere Zug mit der Zunge in der Mitte, wie Z. 2 (ἐπαρκεῖ) und das so gestaltete ε geht mit folgenden Konsonanten Verbindungen ein, wie in dem ersten ε desselben Wortes (ἐπαρκεῖ), in Z. 3 εἰς (προσεσπῆτες), in Z. 5 ες (κοπιῶντες), in Z. 7 ετ und εἰ (λέγει), in nicht geöffneter, sondern wie zwei auseinander geschoben; λ normal Z. 5 (διδασκαλία), verschoben Z. 1 (ἐκκλησία) oder Z. 3 (καλῶς).

Abb. 1327. Münchener Euripides (cod. græc. 560), Papierhandschrift aus dem 14. Jahrhundert

mit Randschollen und Interlinearzügen. Inhalt Eurip. Orest. v. 107 ff. Fluchtige und nachlässige Schrift.

Buchstabenformen des Euripideastextes η auf den Kopf gestellt, Z. 1 (αἰνῶ); ε und υ fast gleich, Z. 3 τρυκαῖον, wo die beiden Punkte über dem υ stehen sollten; ι und ο (außer in Diphthongen) erhalten zwei Punkte; τ über die Zeile hinaustragend. Z. 1 τῇ, aus der Minuskel haben sich erhalten Γ und Δ, Z. 3 κατὰ und 12 ἀδελφῆ; ε (Z. 1 δέ); ἰσχυρῶν (verschlingung, verbindend ὄμοι) ιι (Z. 2 ἰσχυρῶν, ὁ πεδῶται), εκ (ἡ τέκνον), εἰ (1 πῆσαι), εν (12 ἐλὲν), εἰ (ἡ λέξας), ες (10 ἄρες), οὐ (das ο hinter das ο gewetzt in Form einer 8, Z. 2 οὐ καλῶν), οτ (Signum, 9 κλυτανομήτας). Αβκβαζουζου ας (4 τροφῆς), εἰς (1 πῆσαι, 6 λέγεις), ἦν (10 ἄχων), εν (2 παρῆναι), ον (2 τῶρον und ebenfalls τὸν, wo der eine Strich Accent, der andere Abkürzung ist, ὡν (ἡ δόμον). Die Eigennamen erhalten zum Unterschiede von den Appellativen einen Strich hinter sich (1, 7, 9, 12 Ἑρμιόνης, Κλυτανομήτας, Ἑλὲν).

Interlinearzügen: Zeile 1 zu Ἑρμιόνης δέ (μας) περιφραστικῶς τὴν Ἑρμιόνην. Z. 2 παρῆναι ταῖς. Z. 3 unechter Vers, Periphrase: αὐτὸς δ οὗτος ἀλλότριος. Z. 4 τίνοι; δίκων ὑπάρχον ἀνταποδοσε; ebenfalls (ὄν) ὡν ἀντιμῆν ἐπ' αὐτῆς ἀμοιβήν. Z. 5 κόρη|δ. Z. 6 εὐ γὰρ τοι λέγεις| σὺ. Z. 7 παῖρας| ὑπερκαθῶν. Z. 8 εἰρας| τριχῶς. Z. 10 μελέκρτ| ῥῆσιν οἶνον. ἄρες| πῆμα. τῆλιντος| μετὰ οὐνοῦ (— αὐτοῦ) τ' ἄχων| μελαινῶν τῆς τριχῶς. Z. 11 ἀδῶτος (— χῶματος) τοῦ τῶρου.

Die Randschollen beziehen sich auf Orestes V. 23 ff. Der Seitenrand hatte somit nicht ausgereicht, die zu dem Texte gehörigen Scholien zu fassen. Ἐγὼ μὲν ὁυτος ἴδωμι (= ἴδωμι) παρεδρῶμιαι τῇ ἄλλῃ νεκρῷ οὐν καὶ (lies οὐνεκ) οἰκρῶς πνοῆς, ὅπως μὴ ἀποφύξας λίθη με φυλάττω. Σμερῶς πνοῆς| αὐτὸ γὰρ φησι τὸ πνεῦμα τοῦ (de sollte wohl αὐτοῦ heißen) νεκρῶν ἔστιν· νεκρῶς γὰρ αὐτός· εἵνεκα καὶ δόσω (κοιμῶ) σμερῶς πνοῆς· μικρὸν γὰρ τι ἔχει πνεῦμα, καὶ οὐκ ἀναπνεῖ. Τὰ τοῦτοι δ' οὐκ ἀναπνεῖται ἀποπνῖ τα κακὰ| τοῦτου μὲν δόσω αὐτόν ἀναπνεῖται τὴν μητροκτονίαν, καὶ διὰ τὴν ἀποπνῖ τὰ πλῆθη, τὴν κακῶν ἐσθμῶν ἀποπνῖται δὲ, ἵτι (σὺ) μὲν φεσθῆναι θ' αὐτὸν ἀποδοῦναι μητρὶς δὲ φωνῆς, ἐγὼ δὲ οὐ (Vers 90) Ὡς μέλας| ἔστι δὲ αὐτός, διὰ τὴν μητέρα ἀνέλεον, μέλας, κακῶν ἵτι ἀπὸ μητρὸς ἀνηλεῶς, μέλας (= μέλιν) τῇ (λένῃ) τυγχάνει. (Vers 93) Ὡς ἀρχὸς| τι βῆ σοι πείθωμι, διὰ ἀσχαλοῦμι περὶ τὴν προσέδρῶν τοῦ ἀδελφοῦ.

Griechische Tachygraphie. Die sonderbare Schrift, welche wir auf Abb. 1323 zur Anschauung bringen, gehört zwar nicht mehr dem Alterthum an, sondern der Zeit um das Jahr 1000 n. Chr., sie hat aber noch so viele Parallelenpunkte mit dem Abkürzungssysteme der römischen Kaiserzeit und mit den ägyptischen Notizen, daß man sagen darf,

huc ergo
peruenit
• hic
incipit
adman
cella
ne

Γε. 1111

1

μα τὸν ὅτι ποτε χόρασε ἥρτων χόρας· οὐ ποτε ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῇ αὐτῇ
 τοῦ τοῦ φῶς αὐτοῦ μὴ τὸν φῶς ἄλλοι ἐκείνου ὅτι ποτε οὐ ποτε
 ἄλλοι· τὸν τοῦ αὐτοῦ προσημασία πρὸς ἀλλοιὺς πρὸς ἀλλοιὺς
 τὸν τοῦ αὐτοῦ ὡς ποτε ὁ φῶς ὁ δὲ ἡμέραν οὐ ποτε οὐ ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ

Καὶ ἐν ὑπάρξουσιν ὁ δὲ ἐν ὑπάρξουσιν
 ἰσχυρὸς ὅς ποτε χόρας ὡς ποτε
 ἐκ· οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 αὐτοῦ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ

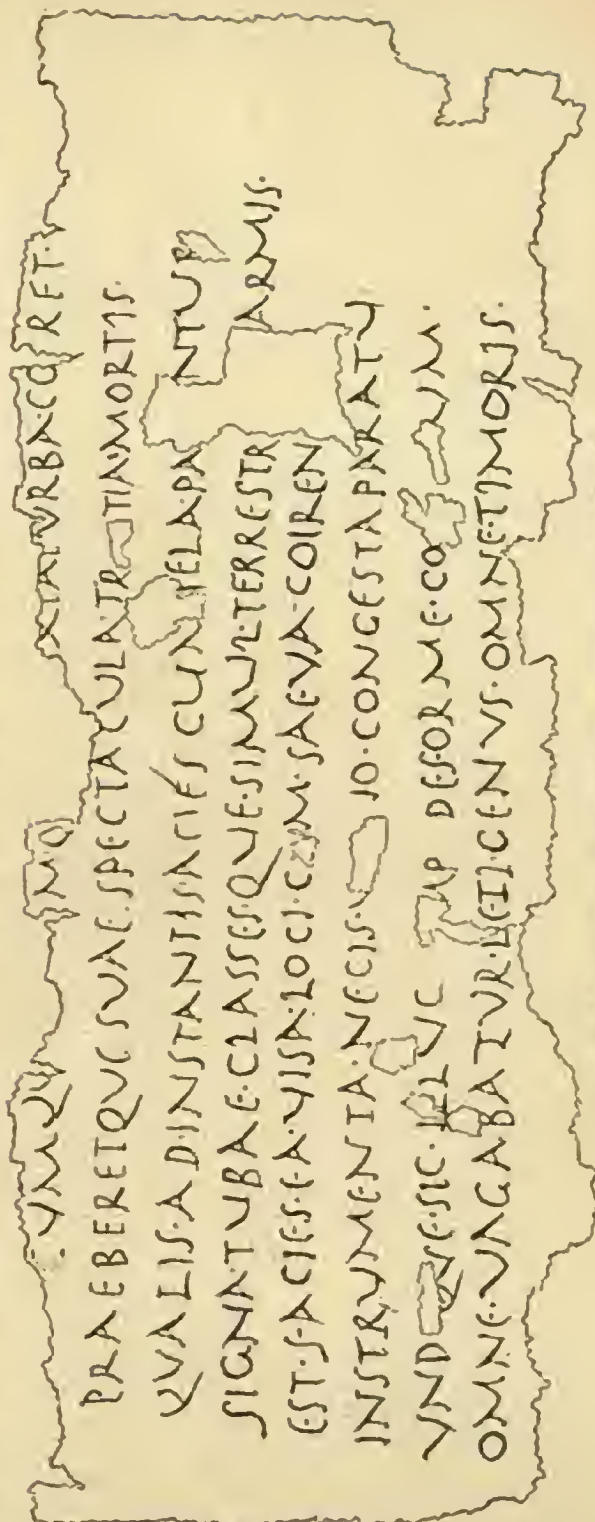
τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ

ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 οὐ ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε ὡς ποτε
 τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ
 λαοὶ τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ τὸν τοῦ αὐτοῦ

Schreibers, sondern dem Prinzipie des Steinmetzen, der mit dem Meißel die gerade Linie müheloser herstellt als die geschwungene. Mit dem 7. Jahrhundert tritt sie zurück und erscheint im 8. nicht mehr als der ältliche Ausdruck des Zeitgeistes, sondern nur als bewusste Nachahmung des Alten. Die Uncialschrift mit dem Prinzipie des Rundens läßt der Hand eine freiere Bewegung, zuerst in den pompejanischen Wandinschriften (Kritzeln) und in einigen dem 2. und 3. Jahrh. n. Chr. angehörigen Wachstafeln, die in Bergwerken Siebenbürgens gefunden worden sind. Namentlich aber ist sie die natürliche Umgestaltung der Steinschrift für Felle und Pergament, indem sie mehrere gerade Linien zu einem geschwungenen Zuge verbindet, wodurch der Schreiber Zeit erspart, auch trachtet sie dadurch die Buchstaben womöglich in einen Zug, ohne daß man abzusetzen braucht, zusammenzulassen, z. B. *α, δ, θ*. Endlich vermeidet sie weniger als die Kapitelschrift einzelne Buchstaben über oder unter die Normalhöhe aufsteigen oder herabsinken zu lassen, vgl. *h* und *h*, *q* und *q*. Weit aus die meisten Klassikerhandschriften der vorkarolingischen und noch teilweise der karolingischen Zeit sind in ihr geschrieben, wogegen in den Prachthandschriften (z. B. für gottesdienstliche Zwecke) die Schrift an Freiheit der Behandlung verliert und zur künstlichen Maserel herabdrückt. Die meisten Buchstaben des Uncialalphabetes behalten indes die unveränderte Kapitelform.

Eine altrömische Kursivschrift tritt uns zuerst in den Siebenbürger Wachstafeln (Urkunden des 2. und 3. Jahrh. n. Chr. gefunden in Bergwerken Siebenbürgens) entgegen, später in einiger Modifikation in den kaiserlichen Kanzleirakunden des 5. Jahrhunderts und einigen gleichzeitigen Dokumenten von Ravenna. Da die Fortpflanzung der klassischen Literatur mit derselben nichts an thun hat, so erscheint hier ohne nähere Erörterung überflüssig. Diese etwas wilde Kursive hat sich, vermisch mit Zügen der Unciale, in den Ländern des Westens, Spanien, Frankreich, Italien verschiedentlich entwickelt und zu drei verschiedenen Nationalschriften, der sog. westgotischen, der merowingischen und der langobardischen geführt, etwa wie die römische Volkssprache sich in das Spanische, das Französische und das Italienische gespalten hat. Die für die Überlieferung der lateinischen Klassiker wichtigste derselben ist die langobardische, welche sich namentlich im 9. Jahrhundert in Montecassino am schönsten entwickelt hat.

Deutlicher d. Klasse. Altorima



1053. Stück einer Papyrusurkunde aus Hierakonpolis (zu Seite 1148)

ADHOCENIM UENI:
 ETERNTPRAEDICANS
 INSYNAGOGIS EORŪ.
 ETINOMNICALILEX
 ETDAEMONIA EICI
 ENS:

R XVIII
 II
 M LXIII
 L XXXIII

ETUENIT AD
 EUM LEPRO
 SUS DEPRAE
 CANS EUM.
 ETGENUFLEXO DIXIT:
 SIUIS POTES ME
 MUNDARE: IHS AUTĒ
 MISERTUS EIUS.
 EXTENDIT MANUM
 SUAM ETTANGENS
 EUM. ATILLI: UOLO
 MUNDARE:

12/9 Lateinische Bibel in München. (Zu Seite 1110.)

Das geographisch abgesonderte Irland hat eine eigene Schrift gebildet, die Irische (auch schottische genannt, weil die Einwohner der Insel Scott heißen), welche vom Stammpunkte der Kalligraphie den National-

schriften überlegen ist, weil sie keine Elemente der Kursive angenommen hat. Inwieweit war die Herrschaft der vier genannten Schriftarten nur von kurzer Dauer, weil sie alle in der Minskel auf und untergingen, welche durch die Bemühungen Karls des Großen um das Unterrichtswesen das ganze kultivierte Europa angenommen hat.

Diese Minskel, im wesentlichen das kleine Alphabet der heutigen lateinischen Schrift, ist somit ein Produkt verschiedener Faktoren, der Uncialschrift, welche zunächst noch das Stadium einer Halbuncialschrift durchlief, der Kursive und der Nationalschriften, endlich sind einige Formen der thronischen Notenschrift entlehnt, worüber unten näheres. Chronologisch reihen sich hiesigen Unciale und Minskel die Hand; Kursive und Nationalschriften sind nur nebenherlaufende lokale Varianten, die zudem für Prachthandbücher (und die Abschriften der Klassiker sind im ganzen solche) wenig in Betracht kommen.

Die Minskel ist im karolingischen Zeitalter rundlich, fett und gleichsam spitzig; das kleine o nicht nur nicht schlank und eiförmig, sondern entweder streng kreisförmig oder gar in der Form des Apfels breiter als hoch, und nach demselben Prinzipio ist auch die linke Hälfte des d oder die rechte des b gebildet, die in die Höhe ragenden Buchstaben, z. B. b,

haben kollen- oder kandelartige Schäfte, eine Folge des Zusammenfließens zweier Züge, eines in die Höhe hinauf und eines auf die Zeile herabgeführten Zuges, wie wir sie geflissentlich getrennt in der Form c

Ad plurimum eorum:

Plurimorum quod omnes heredes omnes vocant: huiusmodi
 sicut dicitur huiusmodi: propter ea lacas huiusmodi seu ouillu
 cuorille: sicut potest. Etiam sicut saporis in palato
 utitur sicut saporis confectio talis: inquit: sicut
 uoi uices aridas adipeo potest: uoi saporis callico: appu
 tudis folia parua pondera facis sicut omnes et uicis tula
 uacuo feruenti: Aliud ad plurimum: totius corporis
 terra sicut dicitur cionolia facis ut ai sicut omnes
 lani presonatas id est sicut omnes omnes species omnes
 tuon parua pondera conuiscis et uicis: Aliud ad
 uniuersos plurimas: sicut feruentis papule: propter
 puit: facis pollinis et puit: sicut et uoi: puit
 res polio: huiusmodi radis sicut et uoi: sicut et uoi
 re cionolia: tunc facis omnes species omnes
 uoi: sicut: tunc omnes singulas: sicut et uoi
 utitur in palato accipit et sicut puluere sufficit
 te oio dicitur et sicut alio modo conspiciatur conuiscis
 post haec cionolia ceperunt conuiscis et uoi
 uoi nasaceo aut conuiscis oio puit: Aliud
 ad plurimum totius corporis tula sicut in cionolia
 tula puit conuiscis conuiscis puit: omnes
 quatuor parua pondera inuoi conuiscis et uoi:

Ad parotidas

Nascentia parotidae circa annu parit in
 de huiusmodi sicut sicut: et uoi
 frequenter in egestudinibus malignis agnoscis.

noch heute haben. Der Buchstabe *r* steht nicht senkrecht auf der Zeile, wie sonst alle Buchstaben, sondern geneigt, und der rechte Seitenzug ist breit und schloffenartig entwickelt, eine Unterscheidung von *r* und *s* gibt es noch nicht, sondern nur ein aufrecht stehendes *s*. Mit der Minuskel verbindet sich Worttrennung und eine wenn auch nicht sehr reich ausgestattete Interpunktion; die Abkürzungen sind noch sehr mäßig.

Im 11. Jahrhundert verschwinden die kolbenartigen Schäfte, die Schrift wird überhaupt schlanker, also auch das *o* und die damit verwandten Züge eiförmig.

Mit dem 13. Jahrhundert beginnt das Kunde sich zu brechen, das *o* in zwei gotische Spitzbogen (*o*) und ähnlich, und schliesslich wird alles Runde in gerade Linien aufgelöst, was man die gotische Schrift zu nennen pflegt. Sie ist eigentlich mehr Materiel als Schrift; es waltet in ihr mehr Kunst als Natur und die Herstellung der einzelnen Buchstaben erfordert doppelte und dreifache Zeit (*s*). Auch für den Leser bietet sie nur Nachteile, indem die Buchstaben *l*, *n*, *u*, *m* oder gar die Häufung mehrerer dieser Buchstaben leicht Verwechslungen veranlassen. Dies führt dazu, dem doppelten *l* als Unterscheidungszeichen zwei Striche zu geben, *ll*, woraus später das einfache *l* und schliesslich das *i* hervorging. Aus dieser Schrift ist unsere deutsche Druckschrift hervorgegangen. Gegen diese mittelalterliche Geschmacksverwirrung erhob sich im 15. Jahrhundert eine Reaktion von Seiten des Humanisten, die zu der karolingischen Minuskel zurückkehrten und dieselbe in der Weise mit der Minuskel verbunden, dass ein die grossen Buchstaben einzeln an der Spitze eines Satzes nach vorausgehendem Punkte, und zur Hervorhebung der Eigennamen, das ganze grosse Alphabet aber für Überschriften ganzer Bücher oder grosser Abschnitte beibehielten.

Das namentlich im 14. und 15. Jahrhundert stark entwickelte Abkürzungssystem, welches den Zweck hat, sowohl Zeit als Geld zu sparen, Zeit für den Abschreiber und Geld durch weise Ansammlung des teuren Schreibmaterials, entzieht sich hier darum einer theoretischen Betrachtung, weil die typographischen Zeichen zur Verdeutlichung nicht genügen und Sicherheit der Lesung doch nicht durch Vorchriften (kein, sondern nur durch die Praxis gewonnen werden kann. Darum lässt sich nur erläutern, was auf den gewählten Schriftproben vorkommt und mit kurzen Worten zu erklären möglich ist.

(Abb. 1829 auf S. 1187.) Papyrus Heronlanensis N. 817. Zuerst herausgegeben im zweiten Bande der *Volumina Heronlanensis* 1809 p. VII ff. Bruchstücke eines epischen Gedichtes (von Rabrian?), welches auf die Schlacht von Actium gedeutet wird. Die Schrift etwas flüchtig, die Punkte zur Worttrennung

ungewöhnlich; selbstverständlich fällt die Herstellung der Rolle vor die grosse Katastrophe des Vesuv im Jahre 79 n. Chr.

*Peribertique suae spectacula infustia mortis
Qualis ad instantis oris cum tibi parafatur
Signa tubae classesque animi terrestribus armis
Est facies ea visu luci cum saeva cadent[is]
Instrumenta vocis etc.*

Vgl. Riese, *Anthologia latina*, N. 482.

(Abb. 1830 auf S. 1188.) Münchner Blätter einer alten lateinischen Bibelübersetzung (Evangel. Marc. I, 35 ff.); Uncialschrift von seltener kalligraphischer Regelmässigkeit und Schönheit; Flächinitiale *E*. Worttrennung mangelhaft, doch zweifache Interpunktion vermittelt (Kolon in der Höhe) und (Doppelpunkt). Unter den Buchstabenformen sind bemerkenswert das *A*, und dass der Hausrich des *O* senkrecht unter die Zeile fällt; der Schaft des *L* überragt die Normalhöhe der meisten Buchstaben, im Unterschied zu *I*. Verschlingung die rechte Hälfte des *A* mit *E* = *æ*, Zeile 4 Galilea, Abkürzung der Horizontalstrich über einem Vokale = *u* (Z. 3 *corum*, 13 *autem*). Z. 13 aber *I H S* (griech. *I H C*, *ιης*) = Jesus, *ιησοῦς*. Am Rande *Ἰω Ἰω L* = Marcus, Matthäus, Lucas.

(Abb. 1831 auf S. 1139.) Münchner Fragmente eines medicinischen Werkes. Übergang der flüchtig geschriebenen Uncialschrift in die Minuskel. Dem grossen Alphabet gehören an die Buchstaben *B*, *D*, *G*, *O*, *N*, *R*, *S*, dem kleinen *f*, *h*, *p*, *t*.

Auflösung XVI. *Ad pluriginem* (= *pruriginem*). *Pluriginem Graeci omnes haemorrhoides* (d. i. *κνησμονήν*) vocant. *Nascitur ex ariditate* (= *arredine*) *humorum, propterea luescinunt non evellunt cum nulle ignis potabilis, etiam ex asione in balneo utris, cuius saponis confectio bilis est* (der Horizontalstrich über *o* ist nicht mehr sichtbar). *nitrum sulphurinum, nucis aridae, adipem porcini saponis* (Gallico, Appii (= *apli*) *viridis folia paria pondera facis aspsorem et utris in launero ferventi. Aliud. Ad plurimum totius corporis terra Sarda, terra Umolia, fere vini, castis(?) microballum piceum, idē* (kann *id est* und *idem* gelesen werden) *expressiones* (*p* = *prae*) *omnium specierum quatuor paria pondera commisceis et utris.*

(Abb. 1832 auf Taf. XXIX.) Codex Bambergensis E. III. 4. Karolingische Minuskel. Überbleibsel der Uncialschrift sind Zeile 1 und 10 das *R* in *Integrum*, das *N* in *neque*; auch das *S* zeigt durchweg die Uncialform, nirgends die jüngere *d*; *u* und *i* gehen in die Minuskel über, erinnern aber Z. 3 (*bellu*) Z. 4 (*emolu* = *conulum*) durch ihre Brechung auf der Zeile an die Unciale. Das *r* hat die moderne Form angenommen Z. 6 (*infra*) u. s. w., reicht aber, um Verhinderung mit dem folgenden Vokale zu gewinnen, über die Normalhöhe hinaus Z. 1 (*unlare*).

necessitate. tū cum integrū fuit mutare
 uoluisse. sicut a romanis omnib: his bellis
 que cumq: memoris ui factū est. Nam
 & samnitiis: & numantinis & numidicis con
 festim bella inlata sunt: neq: pax fixa
 fuit sed dū emolū impediueretur intra
 orientē residens glorie parū consuluit.
 usq: intergressus atq: illiricū petens
 in galatie finib: repentinā morte obiit.
 uir alias neq: iners neq: imprudens mul
 ti ex animatū opinantur nimia crudeli
 tate inter cenā dū enim miū epulis indul
 serat alio odore cubiculi quod ex recen
 ti textorio cal cis graue quiescentibus
 erat quidā nimietate prunarū quas gra
 ui frigore adoleri multas iusserat. Deces
 sit imperii in mense septimo. quar
 to decimo xt martias et acis
 ut qui pluri mū uel minimū
 t fix dunt. tercio & tricesimo anno

titi sunt. lituro obsidione liberato ad indicibile oppugnandu pūni
 ei exercitus traducti suppletis copis exprocurata: ut que maxime
 omnium belli auida: modo præda aut merces esset & tū inuenta abii
 dante: iterū signis collatis eadem fortuna utriusq; partis pugnatū. Su
 pra xii. milia hostium cæsa supraq; capta cū signis duob; & xl. nouē ele
 fantis. Tum utro omnes prope hispanie populi ad romanos defecerūt.
 multoq; maiores ea estate in hispania: q̄ in italia res gesse.

FINIT LIBER TERTIVS.

INCIPIT LIBER QVARTVS.

TEX CAMPANIA INBRVTIOS
 reditum est: hanno adiutoribus & ducibus bru
 tis grecas urbes tentauit eo facilius in societate
 manentes romana quod brutos quos & odetāt
 & inuicabant cartaginensium partis factos car
 nebant. Regum primum tentatū est diesq;

Res optima ÷ n̄ exstirpare sceleratos · s̄ scelerata · uindicando ·
 Recte parentē & inferiorē laudas q̄ p̄tinē ad gl̄am tuā ·
 Res magne clem̄tix ÷ indulgendo magis corripe scelerata q̄m
 Ratione n̄ ui uincenda ÷ adolēscētia ·
 Rei nulli p̄dest mora · nisi iracundię ·
 Reus innocens fortunā n̄ testem timeat ·
 Rarū ēē oportet · qđ diu carū uelis ·
 Rape ÷ accipe qđ non possis reddere ·
 Regnat n̄ loquit̄ · q̄ n̄ibil n̄ qđ uult facit ·
 Rualitatē non amat uictoria ·
 Ruborē amico excute · amicū ÷ p̄dere ·
 Rex ēē nollī · ut crudelis ēē uelim ·
 Res q̄nto ÷ maior · tanto ÷ insidiosior ·
 Roganti melius quā impanti pareas ·
 Respicere nihil consuevit iracundia ·
 Rape ÷ n̄ p̄tere · quicqđ inuito auferas ·
 Remediū fraus ÷ contra flum̄ querere ·
 Rogare beneficiū · seruitus quodā modo ÷ ·

Sunt · quorū corpus in noxium ÷ ·
 Super in mille faunox furias mens cita discurrit ·
 Si uis beatus ēē · cogita hoc primū contempni ·



1142. Former Handschrift des 10. Jahrhunderts. (Zu Seite 1142.)

2. (monachus), 5. (rata), 6. (imperii); ähnlich Z. 10 in links. Die Buchstaben b, h, l haben kolbenförmige Ausladungen. Die Abkürzungen sind häufig, ä, ù = um, um; q = quo; h = hae, kl = Kalendae; & ist eine Verschlingung von e und l.

Abl. 1533 auf S. 1141. Codex Monacensis lat. 6292, eine Festschrift Ottomars, 12. Jahrhundert. Dieselbe enthält n. a. Excerpts aus lateinischen Dichtern und am vollständigsten die mit prosaischen Sentenzen

vermischten Sprüche des Publilius Syrus Fol. 159a. Die drei ersten und die drei letzten Zeilen der Seite enthalten provokative Sittensprüche, die Mitte jambiache Senare. Die Buchstabenformen zeigen nichts Ungewöhnliches, dagegen finden sich folgende Abkürzungen der Horizontalstrich über einem Vokale = m in = men, Z. 3, 17; über n (Zeile 3) non; f (Z. 1) = est; p = per (Z. 2, 5); p = pro (Z. 5 prodest); e (Z. 5) = eo; i über q und n (Z. 9)

= qul und nisl; a über q (Z. 3. 13) = qna, qd (Z. 9. 10) = quod, qd (Z. 16) = quid; q: (Z. 2) = qula, die rechte Hälfte eines R mit Querstrich (Z. 2 von unten summurum) = rum; der Haken über dem t inquit (Z. 9) = ur, in excute (Z. 11) = er; ē = esse; ÷ = est.

Abh. 1334 auf Taf. XXIX.) Codex Monac. lat. (Livius) 15. Jahrhundert. Rückkehr zur karolingischen Minuskel und Vorbild der heutigen sog. Antiqua. Der Unterschied zwischen Fettschriften und Haarschriften ist weniger groß, die kolbenartigen Ausladungen von h, d, h, l durch abgebrochene Spitzen ersetzt; Abkürzungen mit Ausnahme der gewöhnlichsten vermieden. Am Rande ist mit Verweisungszeichen tria zwischen supraque und supra nachgetragen.

(Abh. 1335 auf S. 1142.) Lexikon thronischer Noten (Tachygraphie). Cod. Bernensis lat. 358 saec. X. Proben einer Erklärung, soweit dieselbe für Laien gegeben werden kann.

In der Kolonne links bemerken wir eine in großen Zügen geschriebene Note, welcher als Erklärung REX (von dem R ist die untere Hälfte kaum mehr sichtbar) beigezeichnet ist. Der Buchstabe R ist in der thronischen Schrift auf die untere Schelle der rechten Hälfte reduziert, welche durch einen Querstrich durchbohrt zugleich ein X bildet; der Vokal e muß ergänzt werden — Regius besteht aus der Schelle des R; in dem sie kreuzenden Horizontalstriche finden wir x und l, und demselben ist unten die Abkürzung für us angehängt — Regalis wird zunächst aus demselben R gebildet, dessen oberer, hakenförmiger Ausläufer den Buchstaben l darstellt, während der (auf S. 1142 nicht sichtbare) Querstrich x (= g) bedeutet, also eigentlich rexilis. — Regulus = R mit dem nämlichen oberen Ausläufer l. In der Mitte die Abkürzung für us.

In derselben Kolonne Zeile 8 wird die Note für tin gebildet aus einem halbquadratformigen T (= T) und einer am Fuße angebrachten Schleife, welche (s. unten) = r ist, bei tiraculum ist dem T ein C angefügt, während der Querstrich in der Höhe um bedeutet. Tirannus besteht aus T und N und der in der Höhe angebrachten Abkürzung für us; tiracidinu aus T, einem C und einem Querstrich in der Mitte = um. Unmittelbar neben tiro

in der zweiten Kolonne ist Mandat durch ein M ausgedrückt, über welchem ein von rechts nach links gehender Querstrich = at sitzt. Die Note für Amandat zeigt zuerst das thronische A in Form eines h und dann die bereits erklärten Züge für mandat; comandat beginnt mit einem umgedrehten C = con; demandat mit einem d, remandat mit der anders gelegten Schelle = R; submandat mit einem S. Commolationis wird geschrieben mit einem umgedrehten C = con M, dessen letzter gelegener Zug

zugleich ein C enthält, in der in der Höhe angebrachten Abkürzung = us, die wir auch in tiranus haben.

In der dritten Kolonne fällt ein großes O in die Augen, welches sich ringelt und dadurch als O in sich schließt; das Strichlein am Fuße links ist = it, so daß das Ganze comit, oder wenn das Strichlein auf der rechten Seite wiederholt wird, compest bedeutet. Comptus enthält die beiden nämlichen Züge, nur daß rechts das eckige us-Zeichen angebracht ist. Conclunum das umgedrehte C hat wie auch in der Minuskel den Wert von con, mit Querstrich in der Mitte = cum oder con; den Fuß der Note bildet ein S. Die folgenden drei Noten beginnen mit einem d, dem sich rechts ein O anschließt (decus, decens, decens); dadurch daß das d aufwärts gerichtet ist, schließt es ein l in sich, und aus decus wird indecens, condecet besteht aus dem umgedrehten e = con, einem zweiten c und dem darüber geschriebenen Zeichen für et (= T).

In der vierten Reihe wird Medlum aus einem M gebildet, dem der mittlere Querstrich um hinzugefügt; Medlum enthält das nämliche M, welches von einem d durchbohrt ist, medastinus (fälschlich medestinus) besteht aus M und S, denen das us-Zeichen übergeschrieben ist; bei mediterraneus muß der gebogene rechte Zug des M zugleich als d gelaßt werden, dem sich R anschließt (s. oben), über welchen noch das us-Zeichen erscheint.

Litteratur. W. Wattenbach, Das Schriftwesen des Mittelalters, Ders. Anleitung zur lateinischen Palaeographie; Ders., Anleitung zur griechischen Palaeographie; Gerdthausen, Griech. Palaeographie; Handbuch der klass. Altertumswissenschaft, hrsg. von J. Müller (Palaeographie von Friedrich Blase), 3. Halbband, Nordlingen 1886; dazu die Tafeln von Wattenbach, Zangemeister, Arnlt, Velsen [W6].

Palastra und Palästrik s. Gymnasium und Gymnastik.

Palladion, Palladenraub. Der Begriff des Palladion bei den Griechen läßt sich im allgemeinen als der eines Symbols der Wehrhaftigkeit fassen, dargestellt in dem stehenden Bilde der Pallas, der Lanzenschwingerin, welche allerdings schon vor Homer mit der Göttin Athene verschmolzen wurde. Auf die ursprüngliche Verschiedenheit beider weisen nicht bloß die verschiedenen Pallasmythen bei Apollod. III, 12, 3, I, 6, 2 u. a., sondern auch das Bestehen eines Athenenkultus neben dem Palladion in Troja und namentlich der Doppelkultus der Doppelgöttheit (Pallas-Pollas und Athene Parthenos) in Athen hin.

Das vom Himmel gefallene (donaric) und dem Ilus geschenkte troische Palladion war 8 Ellen (= 4½ Fuß) groß, mit geschlossenen Füssen gebildet, wie die ältesten Tempelstatuen, in der Rechten hielt es die

ernobene Lanze, in der Linken Rocken und Spindel (nach Apollod. III, 12, 3, 8). Es stellte die verkümpfte (ἀλσικουμένη) und damit stadtschlachtenbedeutende Lanze dar, wodurch mit dem Besitze dieses Bildes die Rettung der Stadt eng verknüpft war. Auf Kunstwerken ist es übrigens (anstatt Rocken und Spindel) regelmäßig in der Linken mit dem Schilde gewappnet.

Über die älteste Version der Sage vom Raube des Palladion, durch dessen Besitz Troja geschützt war, lesen wir aus Lesches bei Proklos, daß Odysseus erst in Bettlerkleidung als Spion nach Troja ging, dort von Helena erkannt wurde und mit ihr über die Einnahme der Stadt sich verständigte. Dann kommt er zum zweiten Male mit Diomedes und raubt das Götterbild. (Ὀδυσσεὺς κατὰ δουρικλῆς ἔρπον παρὰ γυναικὶ καὶ ἀνὰ γυναικὶ δὴ Ἑλένης περὶ τῆς ἀλώσεως τῆς πόλεως συνιέναι καὶ τὰς τῶν Τρῶων ἐπὶ τὰς ναὺς ἀρμενίσαι καὶ μετὰ ταῦτα αὐτὸν ἀποφύγει τὸ Παλλάδιον ἐκπορεύει ἐκ τῆς ἰλίου.) Die Richtigkeit dieser Angabe wird schon fühlbar durch die Notiz bei Hesychios, wonach in der Kleinen Illas des Lesches ein heftiger Streit zwischen Diomedes und Odysseus bei dieser Gelegenheit ausbrach (αὐτὸν Διομήδεος ἀνέστη παρὰ τὴν ἰλίου ἑλπίδα ὅτι παρὰ τῆς τοῦ Παλλάδιου κλοπῆς τῶν ἡρώων). Daß das Zerwürfniß zwischen dem helden Helden zum Aussetzen gedient, erzählt Konon mythogr. c. 31. Hier hatte Diomedes mit Odysseus' Hilfe die Umfassungsmauer des Tempelbezirks überstiegen, wollte aber Jochen nicht nachziehen, sondern raubte das Kleinod allein. Rückkehrend versuchte er dann dem Gefährten zu tanzen, indem er versicherte, er habe nicht das echte, von Helena bezechnelte Bild. Odysseus jedoch, der die Echtheit an einem Zeichen erkannte, stürzte das Schwert gegen den vor ihm hergehenden Diomedes; dieser merkte den Verrat, zog gleichfalls seine Waffe, so daß Odysseus ihn nicht angreifen konnte, aber mit flacher Klinge auf den Rücken schlagend vor sich her bis zum Lager trieb. Ganz im Gegenteil erzählt Zimachos (prov. III, 8, dem späteren Grammatiker folgen), als Odysseus dem Gefährten von hinten zu helfen wollte, habe dieser sein Schwert wie in einem Spiegel (etwa im Schilde des Palladion?) glänzen sehen; er sprang rasch zu, band den Odysseus und jagte ihn mit Schwerdtstößen vor sich her. Daß die Troer in Ahnung des Raubes das echte Palladion versteckten und ein nachgemachtes an dessen Stelle setzten, welches nun von den Griechen gestohlen wurde, soll schon Arkhios gelehrt haben (nach Dion. Hal. I, 68). Von den etwaigen Umdeutungen des Stachelrotes ist nichts bekannt; in der attischen Periode aber behandelten zwei Tragiker das Krogon, Sophokles in den Lakonierinnen, Ion in den Phylakes, beide hauptsächlich mit Bezug auf die Fortsetzung der Sage, wonach Demophoon das ihm in Verwahrung

gegebene Kleinod nach Athen brachte, wo es Veranlassung zur Gründung eines besonderen Gerichts hofes gab (Paus. I, 28, 9). Außer Athen aber rühmte sich auch Argos dieses Besitzes (Paus. II, 23, 5; auch auf Münzen), ferner einige italische Städte, welche es von Diomedes empfangen haben wollten, und endlich selbst Rom. Um den Anspruch dieser letzten Stadt zu begründen, erdichtete man sogar das Vorhandensein zweier Palladien, von denen Alkidas das übergebliebene als Unterpfand mit sich nahm (Dion. Hal. I, 68).

Ein Gemälde von dem Raube des Palladion durch Diomedes wird kurz erwähnt, von Polygnot in der arthenischen Pinakothek (Paus. I, 22, 8). Außerdem wird nur noch eine Silbermünze von Pythios genannt, auf welcher angelegtes Bildwerk den Gegenstand darstellte (Plin. 23, 155. *Vires et Diomedes erant la phiale emblemata Palladium eripientibus*); die Schale wog nur 2 Unzen (2 Lot), ward aber um 1000 Denare (8000 Mark) verkauft. Die uns erhaltenen Kunstwerke bestehen in mehreren rothfigurigen Vasen, welche sämtlich aus großgriechischen Boden stammen, ferner neben wenigen Reliefs aus einer ungezählten Menge von geschnittenen Steinen, welche den Gegenstand in einer Mannigfaltigkeit, wie kaum einen zweiten behandeln und uns ebenso wie die Vasen, geradezu Rätsel aufgeben und die Unzähligkeit in helles Licht stellen.

Auf der Tabula Iliaca (Ald. 175 N. 81. 85, unterste Reihe, dritte Gruppe), welche sich an Lesches hält, trägt nach Welcker Diomedes rechts das Bild, Odysseus folgt ihm (falls die Inschriften ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΠΑΡΑΣ in ihrer Stellung aufgehend sein sollen). Die Helden kommen aus einem thurartigen Gewölbe, was man aus Soph. Lacoon. fr. 337 Nänck: στενὴν ὁ ἄνευρ καλῶν καὶ ὀρθόκρονον und der Angabe Serv. Aen. II, 166: *Diomedes et Uires ut alii dicunt conchalis, ut alii cloncis avventurant arcem* erklärt, sogleich auch das Thor genannt sein kann (Blüth. Mus. IV, 228 ff.).

In Betracht der Größe dürfen wir den übrigen Marmuren eine Statue der Münchener Glyptothek (N. 162, über Abl. 1336, nach Photographie) voran stellen, die aus Villa Albani erworben, von griechischem Marmor, jetzt allgemein als ein das Palladion tragender Diomedes anerkannt wird. Zwar sind an ihr beide Beine neben dem Baumstamme und beide Unterarme ergänzt und sie trägt eine antike Viktoria; letztere ist aber nach Braun von anderem jurischen Marmor und der Statue ursprünglich fremd. Braun vermutet nach der Schärfe in der Arbeit des Haares und des ganzen Körpers, daß sie streng und genau von einem Bronzearginal kopiert und kein gewöhnliches Porträt sei. Das Motiv der Statue (fährt er fort) erinnert in auffallender Weise an die Gestalt des Diomedes beim Raube des Palladion, wie sie

auf einer unteritalischen Vase, mit einem Spadaischen Relief (bei Overbeck 24, 19, 23), wo der ergänzte linke Arm wahrscheinlich das Palladium hielt, auf Gemmen und sonst fast typisch und also gewiss von einem gemeinsamen Originals abgeleitet sich findet der kräftige Held steht fest auf dem rechten Fusse, und indem er mit der Rechten das Schwert gezückt, im linken Arme aber das Palladium halt, wendet er den Blick links, um unverzagt der Gefahr zu begegnen, die von dort zu drohen scheint. Das einzige Bedenken gegen eine Beziehung der Statue auf Diomedes liegt in der scheinbar porträtmässigen Behandlung des Bartes. Doch konnte dieselbe vom Künstler zur Bezeichnung der Altersstufe des Diomedes gerade zwischen Jüngling und Mann gewählt sein. Form und Ausdruck des Gesichts dagegen passen vortreflich für den kühnen und thatkräftigen Charakter des Helden. Für die Berühmtheit des Originals spricht eine Wiederholung in Paris (Clarac 970 B, 2506).

Die erwähnte große Masse der geschlittenen Steine, welche meist der römischen Kaiserzeit entstammen, ist schon in der Schrift von Lavozow, Über den Raub des Palladiums, Bonnischweig 1801, der Übersichtlichkeit wegen nach der historischen Folge der einzelnen dargestellten Momente in Klassen eingeteilt worden, von denen wir uns bei der Einfachheit der Vorstellungen hier begnügen dürfen, neben der Hinweisung auf Overbeck S. 693 bis 707 die Überschriften kurz zu umschreiben. Wir sehen zuerst die Helden sich heranschleichen, dann Diomedes, der hier stets als Hauptheld und Vollbringer der That erscheint, ruhig vor dem Bilde stehen oder mit gezücktem Schwerte darauf losschreiten, oder das Bild ergreifen Eigentümlich und bei unserem Mangel an literarischen Quellen unverständlich ist aber Diomedes mit

dem schon geraubten Bilde in der Hand vom Altare herabsteigend, eine Scene, welche außer in mehreren späten Reliefs in zwei der schönsten aus dem Altertum aufbewahrten Gemmen aus überliefert ist. Zuerst in dem Kameel des berühmten Steinschneiders Daskurides (der Abb. 1837 auf

S. 1146, nach Stosch, Gemmae Graecae Taf. 29, dessen Zeichnung mit dem Vergrößerungsglas gemacht ist), aber dessen Echtheit vgl. Bruun, Künstlergesch. II, 489. Die Beschreibung gibt Jahn: Diomedes streckt das rechte Bein langsam aus, um auf den Boden zu gelangen, und stützt den Körper mit dem gebogenen linken, das mit der Spitze des Fusses auf dem Altar ruht; da er in der Rechten das gezückte Schwert hält, also keine Hand frei hat, um sich zu stützen, ruht der Körper allein auf der Spitze des linken Fusses. So ist auf die natürlichste Weise eine kühne Stellung herbeigeführt, die — ähnlich wie bei dem Diskoswerfer des Myron — den Moment der Entscheidung ergreift, in welchem verschiedene Anstrengungen des Körpers sich die Wage halten, und das anschaulichste Bild von dem Mut, der Gewandtheit des Helden und seiner gefährlichen Lage gibt. — Im Hintergrunde ist eine Säule mit der Statue des Apollon, des Schutzgottes von Troja. Zu den Füßen derselben liegt eine eingehüllte Figur, welche man gewöhnlich für die Leiche eines Erschlagenen hält, besser aber mit Friedrichs (Arch. Ztg. 1859 S. 61) für einen schlafenden Wächter ansehen wird.

Eine ganze Reihe von schönen Steinen, meist mit (wohl gefälschten) Künstlernamen wiederholt die beliebte Darstellung; daß letztere jedoch schon abgekürzt war, zeigen mehrere andre Gemmen, als deren Repräsentanten wir den Sarder des Herzogs von Marlborough mit dem Namen des Heizers Calpurnius Severus und des Steinschneiders Felix nach Stosch,



1270 Diomedes. (Zu Seite 1144.)

Gemme cavatae Taf. 35 (Abb. 1337), ebenfalls in bedeutender Vergrößerung gezeichnet, wiedergeben für die Echtheit s. Brunn, Künstlergesch. II, 503). Diomedes ist hier ganz in derselben Haltung, auch das Relief ist dasselbe, nur erblicken wir statt des Kopfes die Waise des Leichnams und eine größere Raulichkeit, etwa die Einfassungsmauer des Heiligtums. Vor Diomedes aber steht der im Spitzhute kenntliche Odysseus ebenfalls nackt und die Chlamys überu Arm, aber in seltsam charakteristischer Stellung eines eindringlich Zurechtenden, daß der Gefährte dessen Standpunkt wohl höher zu denken ist, als die notwendige Zusammenziehung der Mäße auf dem Steine annehmen läßt: ungesäumt betreten und sich bestien müßen. Die Wiederkehr derselben Figur des Odysseus allein auf mehreren Steinen, deren genaue Deutung nur vollkommen verschlossen bleibt,



1337 Palladienraub. (Zu S. 1146.)

läßt auf eine allgemein bekannte Situation schließen.

Wir finden ferner Diomedes, das Palladium im Arm, stehend oder auf ein Knie niedergelassen (als ob er von Verfolgern überrascht sich verstecken wollte), oder auf einen Altar des Knie aufstehend, wobei einem der Zusatz einer Frau mit schonder Heberde uns an die jammernde Priesterin mahnt, oder mit leisem Tritt aus dem Heiligtum schreitend. Endlich treffen wir beide Helden zusammen auf dem Rückwege, vorsichtig schleichend, auf manchen Gemmen, am schönsten aber in ihrer Uechnigkeit charakterisiert auf dem schon erwähnten Marmoreliefespaße (Overbeck 24, 23), falls dort Diomedes wirklich das Palladium trug, was nach der Replik eines Stuccoreliefs Mon. Inst. VI, 31 fast unzweifelhaft ist: dieser steht ruhig und fast vor dem Tempel, ansehnend im Begriff, die Richtung nach links einzuschlagen, während Odysseus, dem die lebensschaffliche Unruhe und Heftigkeit in der Bewegung und im Gewichte aussehnend ist, nach der andern Seite deutet. Auch hier entgeht uns die natürl. Deutung: noch unklar, aber sind wir über den Inhalt der meisten

Vasenbildes, welche uns den Verlust des Epas und der Troas sehr stilbar machen.

Auf einer Berliner Vase (Overbeck 25, 1) sitzt ein trauerndes Weib mit einem Gufgefäß auf Stufen an einer Grabmole. Rechts steht eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel (also die *κλῆδοχος*) in der einen, dem Palladium in der andern Hand, links nahet Odysseus mit dem Pilos, aber jugendlich und unbärtig, eine Tante als Liebeszeichen in der Hand erhebend. Welcher und Jahn haben nachgewiesen, daß es sich um den Verrat Troas handle, welchen der Tod des von Andromache vertrauten Hektor zunächst ermöglichte (Hor. Carm. II, 4, 11. *ademptus Hector tradidit fœcis hiora tolli Pergamæ Graia*). Die Priesterin Theano, Antenor's Weib (Homer Z 297 ff.), ließ sich also hiernach von Odysseus bethören, der Verrat Antenor's wird angedeutet (schol. Hom. Z 311: Σάβλ. v. Παλλῆδιον; Tzet. I, yd. 658).



1338 Palladienraub.

Von Sophokles' Iakomerinnen ist nur so viel gewiß (Welker, Griech. Trag. 146 ff.), daß darin unter dem Beistande der Helena, welche den Odysseus unter der Bettlergestalt erkannt hatte s. oben die Stelle aus Proklos), der Raub vollführt wurde. Hiernach erklärt sich im allgemeinen ein Vasenbild (Annal. Inst. 1868 tav M), wo vor dem Tempel auf der einen Seite der jugendliche Diomedes das Palladium im Laufe forträgt, während Helena schön geschmückt mit der Weinachale ihn begrüßen will, auf der andern Odysseus bärtig und vollständig gerüstet in den Tempel stürzt, während Theano mit dem Schlüssel davonflieht. Das obere Feld ist mit Athene, Hermes und Nike als günstigen Göttern besetzt. Die Thematik wird durch andre Bilder unterstützt, auf welchen inschriftlich Helena zwischen beiden Helden erscheint, doch ohne daß wir den näheren Inhalt der Scene erraten können.

Noch befreundlicher ist eine andre Variation (Overbeck 24, 20), wo nicht bloß jeder der beiden Helden ein Palladium im Arm trägt, sondern zugleich Athena in halbhrygischer Tracht augenscheinlich in dem

Streite der Helden als Richterin dasteht und bei Odysseus andächtigste Gebär findet, während Diomedes sich trotzig ab- und der neben ihm stehenden Helena zuwendet. Man hat die Existenz des »Doppel-palladions« bezweifeln wollen, allein dasselbe erscheint ausserdem nicht bloß auf einem Thonrelief (Overbeck 25, 2), sondern auch auf einem größeren Vasengemälde des Künstlers Hieron (der auch sonst bekannt ist), welches wir Abb. 1339, nach Mon. Inst. VI, 23 wiedergeben und nach Jahns Aufsatz (Annal. 1858 p. 256) kurz erläutern.

Wie schon an beiden Enden der Darstellung Diomedes und Odysseus (OLYTFEVL, wie mehrfach auf Vasen) in ganz gleicher Haltung, Gesichtsbildung und Bekleidung, jeden mit einem Palladium im Arme

standen hat, daß der Künstler in der erhabenen Lanze des einen, in der gesenkten des andern Bildes einen Unterschied hat andeuten wollen, daß ferner die Einführung der athenischen Theseusähne (welche bei Leeches ihre Großmutter Aithra aus der Gefangenschaft befreiten, s. Art. »Hesperis« S. 748) auf einen attischen Tragiker hinweist, der das echte Bild durch ihre Vermittelung nach Athen gelangen ließ, während der argivische Diomedes getauscht wurde. Der Maler hätte in diesem Falle, nach den Gewohnheiten der Alten, verschiedene Szenen der Tragödie zusammengezogen, wenn man annimmt, daß dort etwa zuerst Phoinix, dann Agamemnon vergebens den Zwiespalt zu lösen versuchten (vgl. Sophokles Aias im zweiten Teile), dann die Theseiden einem Kompromiß herbei-



Hieron stellt beim Palladiurnah

und mit gezücktem Schwerte. Sie wollten offenbar einander zu Leibe, als sie im Griechenzlager ankamen, denn noch hängen ihnen die Reiseschütze im Nacken; aber sie sind eben von den dazwischentretenenden Freunden und Führern getrennt. Demophon und Akamas, die athenischen Theseusöhne, suchen die Zornenden zurückzuhalten und zu begütigen, was der Künstler mit hübsch variiertem Parallelismus ausgedrückt hat. In der Mitte steht rechts der alte Phoinix, links Agamemnon, beide ihrem Alter und ihrer Würde gemäß mit feinem Chiton und Mantel bekleidet; aber jener wendet sich mit der Gebärde des Schreckens und Staunens über Odysseus' erhabenes Schwert zu eiliger Umkehr, während der überführt mit dem Scepter bewehrt und befehligend die Rechte vorstreckend in kräftigem Schritte dem Diomedes entgegengeht. Es ist offenbar, daß der Streit über die Echtheit des Palladiums ent-

fuhrten, wie dies ein Mythograph bei Clem. Alex. protr. 14, 11 andeutet. Jedenfalls ist einer solchen Annahme das Unenbild der Schale günstig, welches inschriftlich Theseus mit Aithra, seiner Mutter, zeigt, wenn auch in schwer zu deutender Situation. Die gegenüberstehende Hälfte des Aufsensbildes fordert leider unsere Erkenntnis auch nicht, da wir nur sechs ältere Männer ohne besondere Charakteristik, zur Hälfte sitzend, zur Hälfte stehend und paarweise im Gespräch fröhlichen Jahn vermutet, es sei der Thier Beratung über die Rückgabe der Helena gemeint, welche nach der Erwähnung bei Homer (7 205 ff., A 133 ff.) von Sophokles als ἑλάνην ἀναιρῆσαι bearbeitet war. — Zu bemerken bleibt übrigens, daß unsere Schale allein von allen diese Mythe berührenden Vasen aus etruskischem Fundorte stammt. (Bm.)

Pan. Nach der wahrscheinlichsten Ansicht Welckers, Griech. Götterl. I, 451 ff. ist der echtgriechische und

In Arkadien einschuldebo Pan ursprünglich ein Licht-
gott (Paiuv), welchem ewiges Feuer auf Altären
brennt und Fackelfeuer gehalten werden (Paus VIII,
37, 8; Herod VI, 105). Vielleicht deshalb erscheint
er auf dem schönen Vasenbilde des Samiananlgangs
(s. Art. «Heklos» S. 640 Abb. 711). Aber in der Vor-
stellung der durch Dichtung und Kunst gebildeten
Griechen zeigt er sich vorzugsweise als der Welt-
gott (neuerer Ableitung von *pan* = *paivō*), als der
alle Herden und speziell das
Kleinvieh, Schafe und Ziegen
schützende Gott. Eingeführt
in weitere Kreise ist er ohne
Zweifel erst, seitdem er auch
der bekannten Erzählung bei
Herodot a. u. 1), dem Athenern
in der Schlacht bei Marathon
erfolgreichen Beistand ge-
leistet hatte und dafür zum
Danke ein Heiligtum unter-
halb der Akropolis erhielt
(s. Art. «Athens» S. 208 f.).
Von da ab ist auch zuerst
dem «Götzen der Gebirgs-
hirsche» eine künstlerische
Ausbildung zu teil geworden,
welche man an den Typus der
von der Kultur noch ziem-
lich unberührten Bewohner
seiner Heimat anschloß. Wie
gewandt dennoch die Dicht-
ung in solche Aufgabe sich
fand, den Ankömmling ge-
höflich zu preisen, sehen
wir aus Erwähnungen, wie
Aesch. Pers. 440, Soph. Aj.
693, Eur. Ion. 398; besonders
aber aus dem reizenden Hom-
erischen Hymnus XIX, wel-
cher, wahrscheinlich atheni-
schen Ursprungs, vollständig
die herrschende Vorstellung
wiederspiegelt und auch die
künstlerische Physiognomie des Gottes genau zeichnet.
Der Natursohn der arkadischen Hermes und der dry-
opischen (Wald) Nymphen hat hiernach Bocksbaine
und Ziegenhörner, langes ungepflegtes Haar, eine ab-
schreckende Gestalt, vor der die eigene Mutter erschrickt.
Er wandelt in den Bergen Tage jagend und abends die
Hirtenflotte (*κοπή, δόρυς*) spielend, oder er vergnügt
sich mit den Nymphen und tanzt mit ihnen an den Ge-
wässern und auf der Wiese, dabei hat er ein röthliches
Lackhauf umgehungen. Allen Göttern gefällt sein
spätsilbernes Wesen, vorzüglich aber dem Dionysos.

Auch Herodot gibt als allgemein hellenischen
Bruch an, daß die Griechen Pan mit Bocksgesicht

und Bocksbainen darstellten (*αὐτοπόμορον καὶ τρυπο-
κέφαλον* II, 46). In dieser dicken Zwittergestalt (*Alymnos*
genannt) sehen wir ihn denn unzählige Male auf
Kunstwerken aus Marmor und Bronze: die gekrümmte
Nase, der breite Mund, die über die Augen herab-
hängenden Stirnfalten, die emporstehenden Hörner
oder längeren Bockshörner verleißen zusammen mit
dem entweder ängstlichen oder listernen Blicke der
Augen dem Gesichte etwas Mephistopholisches. Der

Oberkörper ist kräftig und
schönig geformt, um für die
breiten und zotteligen Hüf-
ten das nöthige Gegen-
gewicht zu bilden. Hervor-
ragende Einzelheiten des
Pan sind selten, da die Ver-
ehrung des halbtierischen
Gottes höheren Kreisen doch
wohl fremd blieb. Für die
schönste Statue hat man die
in Holkham, abgch. Speer-
manns I, 40. In Athen ge-
funden ist ein Pan mit wür-
digerem Ausdruck, der sich
einen weiten Mantel umge-
schlagen hat, die Syrinx in
der Linken hält und an einen
Pfeiler sich lehnt (abgch.
Wieseler II, 532). Vgl. auch
Athen. Mittelh. 1880 Taf. 12,
dazu Text S. 353 ff., wo 30
Bildwerke in Athen aufge-
zählt werden.

Eine schön gebildete
Gruppe des Pan im vorge-
schrittenen Alter kehrt mehr-
fach wieder: er unterrichtet
den jungen Olympos, den
sonst Schüler des Marsyas
heißt, im Spiel auf der
Hirtenflöte (Abb. 134), nach
Photographie des Florentiner
Exemplars). Der Gegensatz

der beiden Gestalten ist ungemein reizvoll. H. Meyer,
der Freund Goethes, bemerkt: «Olympos hört, den
Blick auf die Rohrflöte gerichtet, mit ruhiger Auf-
merksamkeit an, was Pan sagt, dieser ist in der
lebhaftesten Bewegung voller Gemüths und Verlangen.»
Das Original war nach Plin. 36, 29 ein Seitenstück
zu Chiron und Achill (s. oben S. 5 Abb. 6), und man
stellt, ob es uns der Sehne des Skojas oder des Prok-
tes hervorgegangen sei (vgl. Friederichs, Hausmann I
S. 654).

Eine Doppelherme von Marmor, die wir nach
Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 319, 2 geben (Abb. 134),
stellt Pan und eine Maimade vor, mit Weinlaub und



134. Pan und Olympos

Trauben bekränzt. Bolder Gesichtsausdruck ist wirklich; die wie aus Bronze gedrehten Bartlocken sind nebst den langgespitzten und doch nicht unschönen Ohren und dem herabhängenden Haarbande der Mainade auf die Starrheit der Hermenbildung und die dadurch bedingte Symmetrie berechnet. Ofters tanzt Pan mit Mainaden. In Gruppierungen mit Nymphen oder Horenaphroditen offenbar sich meist seine Zudringlichkeit sehr deutlich. Ferner wird Pan dargestellt als Einzeltänzer und Springer (*oxypetēs*) mit schmutzenden Fingern, sehr schön Mus. Borb. IX, 42 (Wieseler II, 330). Auch auf hohen Felsen stehend, nach Jagdhunde und Nymphen scharf ausspähend (*ἀγρὸν σκοπεῖν* Hymn. Hom. XIX, 14), kommt er vor mit der bezeichnenden Gebärde des Spähers (s. oben S. 589).

Von dem in Höhlen wohnen den und verehrten Pan haben wir besonders Notiz durch einige Weihreliefs an die Nymphen aus Athen und Paros (z. B. Wieseler II, 555, 814, Millin, G. M. 81, 337), wo er als Gott der Bergeshöhlen auf Felsen lagert, das Trinkhorn haltend, oder mit gekrönten Beinen dasitzend Syrix spielt (s. Annal. Inst. 1863 p. 302 ff.).

Mit Nymphen stalteten Bocksbekrönten (*καρύβωτες*) auch Praxiteles in einem berühmten Werke zusammen (Anth. Plaud. IV, 262).

Eine ganz andere Seite seines Wesens enthüllt Pan als Krieger. Die Sage vom panischen Schrecken, hervorgegangen aus dem Grauen vor plötzlichen Tönen in der Waldesamkeit und aus dem mannigfachen und starken Widerhall in Thalgründen und zwischen Bergwänden (s. Welcker, Griech. Götter II, 666 ff.), hatte veranlaßt, daß nach der Schlacht bei Marathon Miltiades selbst ein Standbild dem

Pan errichtete, wahrscheinlich in der Höhle unter der Akropolis; ein anderes, trophäentragendes aus parischem Marmor ward ihm später auf der Burg gesetzt (Anth. Plaud. IV, 232 259). Künstlerische

Bedeutung erhält die Vorstellung besonders in den Bildern vom Dionysoszuge nach Indien, auf denen Pan nicht selten, wie bei Lucian. Bucch. 2, als Generaladjutant des Gottes und sein Schildträger neben ihm steht. So namentlich auf dem schönen Relief Zoega, Bazaril 76, wo er neben dem die Inder richtenden Dionysos sitzt (Wieseler II, 444, 445). Die Venienate Paus, der durchnächtlichen Lärm die Feinde davonjagt, hebt Polyaen. I, 2 gebührend hervor.

Charakteristische Typen der verschiedenen Seiten von Pans Wesen zusammenzustellen, scheint die Absicht eines Thymreliefs mit drei Masken zu sein, welches wir nach Canby, Terracottas 24, 45 hier wiedergeben (Abb. 1312). Wieseler sagt: in der Mitte rechts erscheint er ephenebekrönt als der lustige Genosse des Dionysos; in der Mitte links mit Pinienbekrönung und Pedum, als der strenge und fährzornige Gott (Theocr. I, 17: Philostr. Imag. II, 11); in dem Kopf in der Mitte, ohne Hörner und

Bekrönung, als furchtsames, erschrecktes Wesen (Pan pavidus, Sidon. Carm. VII, 83). Andre hegen die von Zoega herrührende Ansicht, daß Darstellung, wie die letztere wähnte, statt Pans den panischen Schrecken anzuzeigen.

Der enge Anschluß Pans an den Dionysischen Kreis, welchen auch Lucian. Dial. deor. 22, 3 bezeugt, geht aus vielen Kunstwerken hervor. Dionysos gesellt auf Pan und einen Satyr, ist eine mehrfach wiederholte Gruppe, z. B. Mon. Inst. IV, 25. Die Satyrn pflegen ihn vertraulich zu necken. Eine schöne



1311 Pan und Paus. (Zu Seite 1149.)



1312 Panmasken.

Göttergruppe ist Pan, der einem Satyr den Dorn aus dem Fußes zieht, sie findet sich im Louvre und im Vatican, auch in Pompeji, erinnert an Theoc. IV, 51 s. Braun, *Römer* S. 478 f.) Hier kommen auch die Pans im Plural vor und werden zu Panisken (die man doch nur für Dämonen hielt, Cic. nat. deor. III, 17, 43; Suet. Tib. 43); sie bekommen Weib und Kinder ihrer Art. Ein liebliches Panweibchen in Villa Albani (s. Braun, *Römer* S. 656). Eine Paniska mit Kindchen spielend, kleine Marmorgruppe, abgeb. *Annal. Inst.* 1846 tav. N^o 1. N^o 2. Aber die Panisken stoßen sich auch mit Ziegenböcken auf einem pompejanischen Wandgemälde (Wieseler II, 552) oder ringen mit Frotten (oben S. 442 Abb. 492). Sie treiben endlich arge Unruhen; welche an Theoc. 3, 41 ff. erinnert (s. Wieseler II, 548). Ein vortrefflicher Marmordiskus



1343 Panmarke.

(Abb. 1343 n. 1344, nach Combe, *Ancient marbles* II, 10, Taf. 2) zeigt auf der einen Seite in ausgeprägter Charakteristik die ephebrische Marke mit dem durch Herabziehen der faltigen Augenbrauen hervorgebrachten zornigen Ausdruck, gedrehte Bartlocken, das Haupthaar versteckt unter Weinlaub und Trauben, ringsum einen Kranz von Eichen und Laub; auf der andern das ephebrgekrönte Profil mit dünnen Strahlen des aufgebenden Bartes gegenüber einem ruhigen Schmaltar, dessen Opheltener aufflammt, anscheinend im Hochgebirge und auf den jetzt zu besprechenden Lichtgott bezügliche.

Neben dieser niederen und realistischen Auffassung der Kunst nämlich, welche dem Hirtengotte galt, machte sich noch eine andre geltend, welche den ursprünglichen Lichtgott als ein reines Wesen zu Ehren brachte und durch mythische Spekulationen der Orphiker unterstützt, allmählich sogar aus Pan mittels verkehrter Etymologie den «Allgott» machen wollte. Als Lichtträger mit der Kreuzfackel, nicht

ganz jugendlich, menschlich gebildet und nur mit grofsen Boeckstörnern verzehrt sehen wir Pan dem Wagen des Helios voran (wie sonst Phosphoros dessen Rosse am Zügel lenken auf einer jüngeren Vase (Welcker, *Alte Denkm.* III Taf. X, 1). Ebenso erscheint er oft auf arkaischen und andern Münzen mit Hirtenstab, Keule, Jagdgeschlofs, auch behangen mit dem auf Licht deutenden Luchsfelle. Auf jüngeren Vasenbildern Unteritaliens ist er fast regelmäfsig von dieser rein menschlichen Bildung, auch sind die Hörner dabei auf sanfte Spitzen reduziert.

Unter den erhaltenen Kunstwerken dieser Gattung nimmt einen hohen Rang ein der sog. «Pan Winkelmanns», früher in Villa Albani, jetzt in der Münchener Glyptothek N 102. Unsere Abb. 1344 auf S. 1151, nach Photographie. In der sehr reichen Er-



1344 Panmarke

Lehrung Brauns hilft es. In dem halb geöffneten, leicht auch oben gezogenen Munde bemerkt man einen Zug verhaltenen Schmachters und sinnlichen Verlangens, mit welchem auch der nicht fixierte Blick, der etwas schwimmende Ausdruck der Augen durchaus übereinstimmt. Nicht weniger spricht sich dieses unbestimmte Sehnen in der sanften, einem emerselichen Streben durchaus entgegengesetzten Neigung des Kopfes aus. Das Gesicht ist allerdings, wie Winkelmann bemerkt, ein wenig abgezogen und mager, aber wohl kaum so, daß man sagen möchte, der Künstler habe in diesem Faun das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Anmut des Gesichts verschleiert und die Lebenskraft verzehrt. Vielmehr befindet sich der hier dargestellte Dämon in einem Lebensalter, in welchem sich welche Fülle der Formen durch äpyigen Lebensgenuss noch nicht entwickelt hat, wohl aber das sinnliche Verlangen der Liebe eben erwacht, ohne noch zu vollem Bewusstsein gelangt zu sein. Es

ist gewissermaßen das Seitenstück des Praxiteleschen Eros, aber auch der Richtung der sinnlichen (im Gegensatz zur geistigen) Liebe, als deren eigentlicher Repräsentant Pan zu betrachten ist, der von den Alten keineswegs immer in derb entwickelter Bocksnatur, sondern auch in blühender Jugendgestalt dargestellt worden ist. Aber je mehr die Züge derber Sinnlichkeit im Ausdrucke durch den Zauber der Kunst verdeckt und veredelt erscheinen, um so weniger dürfte der Künstler darauf verzichten, durch äußere Zeichen wie die Hörnchen, die spitzen Ohren, das leicht aufspringende, wenn auch dann wieder weich herabfallende Haar, auf die sinnliche Grundlage in der Natur dieses Dämon hinzuweisen. — Die Ausführung, obwohl erst aus römischer Zeit, scheint die Formen eines vorzüglichsten Originals sehr gut wiederzugeben. Eine gewisse Schärfe, die unerschlet der großen Weichheit in der Begrenzung der Flächen hervortritt, sowie die Knappheit der jugendlichen Formen deuten darauf hin, daß dieses Original in Bronze gearbeitet war.

Eine ganze Statue desselben Charakters ist im Vatican (s. Braun, Ruinen S. 607).

Pan als Sonnengott von den tanzenden Horen umkreist (Orph. hymn. 10, 4: οὐρανὸς Ὀρεῖς, Relief an einem Marmorurbschrift, Wieseler II, 549; auch auf einer Tripolumosaik (Arch. Ztg. 1856 S. 158). Auch im Tempel der Demeter zu Megalopolis waren die Horen seine Begleiterinnen; er selbst blies die Syrinx, Apollon spielte daneben die Zither (Paus. VIII, 31, 1). Er hat ferner mit Salene und Helios Gemeinschaft; zuletzt ist er als All-Dämon und Chorführer des idyllischen Reizens von den zwölf Zeichen des Tierkreises umgeben, auf einer Gemme (Wieseler II, 664).

Im ganzen ausführlich Wieseler de Paucis et Panacis atque Satyris ornatis, Götting 1865. [Bn]

Panathenäa. Es handelt sich hier lediglich um die merkwürdigen Überbleibsel und Denkmäler dieses attischen Festes, die panathenäischen Preisvasen, welche bekanntlich den Siegern in den dabei veranstalteten Wettkämpfen von Staats wegen überreicht wurden. Benutzte Vasen aus gebranntem Thon als Preise für die Sieger an den Panathenäen erwähnt schon Philarch. Nem. 10, 35:

ταῖς δὲ αὐθιγὰς κυπρίωνος ἐλάου — ἐν ἁγρίων ἐρεσίων πυμπουδίας; vgl. Schol. Ar. Nubh. 1005 von den Panathenäen redend: κέρανον ἐλάου λαμβάνον οἱ νικῶντες. Bei Simon. Cel. Ig. 139, 3 heißt es von einem Athleten: καὶ Παναθηναίους σταφιδῶντος ἄλφι πέντε ἐν ἀθλοῖς ἐξῆς ἀμφοροποιεῖς ἐλάου. Weiteres siehe bei Schömann, Griech. Altert. II, 412 ff. Die Vasen haben Amphorenform, variieren aber in der Größe; auch sind die älteren kühner und dicker, die jüngeren schlanker. Aus Inschriften ist bekannt, daß den Siegern als Preis Öl von den heiligen Ölläuten (πομπή) und zwar im Betrag von 6 bis 140 Amphoren, je nach der Verschiedenheit des Preises, gegeben wurde. Dies Öl durfte ins Ausland verkauft werden (Schol. Phil. Nem. 10, 64: οὐκ ἔστι δὲ ἐξαρτή ἐλάου ἐξ Ἀθηνῶν, εἰ μὴ τοῖς νικῶσι); und dieser Umstand erklärt die Mannigfaltigkeit der Fundorte



1315 Junger Pan 120 Seite 1150.)

der Gefäße (Bockh, Staatshandl. I, 61. 106. 300; Jahn, Vasenkunde p. 61). Der größte Teil der bekannten Vasen dieser Gattung (wohl über 100 im ganzen) ist in Italien gefunden, namentlich in den Gräbern von Vulci, aber auch in Campanien und Sicilien, ferner vereinzelt in Kyrenäika, in der Krim und an verschiedenen Orten Griechenlands. Athen selbst hat das älteste Exemplar und dann erst in jüngster Zeit wieder einzelne geliefert. Die getreuesten Ab-

bildungen in Größe der Originals hat de Witte in *Mou. Inst.* X auf 21 Tafeln gegeben, welche von *Annal.* 1877 p. 294—332 und 1878 p. 276—284 beschrieben sind. Die auf mehreren Gefäßen vorkommende Einzeichnung der eponymen Archonten (weil sie wahrscheinlich auch in den Spielen den Vorsitz führten) enthält wertvolles Material für die Kunstgeschichte. Die neun genannten Archonten fallen in die Jahre von 367 bis 313, jedoch ist so-

selbst das Schilde der Göttin dann nicht sichtbar war und der Maler aus angeborener Schönheitssinn dazu sich erlauben mußte, in ganz widersinniger Weise die Lanze, falls man sie nicht ganz aus der erhobenen Hand wegließe, hinter dem Kopfe und Schilde unsichtbar durchlaufen und verschwinden zu lassen, damit nämlich nicht die ganze Gestalt auf unschöne Weise von der schrägen Linie durchschnitten würde. Ferner ist auf den älteren Gefäßen, wie auch auf den



1946 Athena als wehrhafte Göttin. (Zu Seite 1113.)

gleich zu bemerken, daß bei der stereotypen Form der hier vorzugsweise in Betracht kommenden Athenafigur, deren altentfemlichen Typus die verfertigenden Kunsthandwerker aus religiösen Rücksichten festzuhalten genötigt waren, eine eigentliche Entwicklung sich nicht beobachten läßt. Eine wesentliche Veränderung besteht nur darin, daß von 336 bis 313 mindestens das AthenaBild nicht mehr, wie vorher nach links, sondern regelmäßig nach rechts hin gewendet (für den Beschauer) steht. Der Grund dieser durchgreifenden Veränderung ist nicht bekannt; doch muß er durchschlagend gewesen sein, da die Aufsen-

Münzen bis auf Perikles' Zeit, das Auge trotz der Profildarstellung, als von vorn gesehen gebildet; in der Gewandung sind neben dem Schwarz auch Purpur und Violett angewandt; die Figur der Göttin ist kleiner und gedrungener, während sie später, auf den Vasen mit Archontennamen, übermäßig schlank wird. Doch erhält sich auch in dieser jüngeren Zeit, und wiederum aus Rücksichten des Herkommens, die Zeichnung mit schwarzen Figuren auf gelbtem Grunde, wobei die Fleischteile, also Gesicht, Hals, Arme und Füße der Göttin, wie auf allen älteren Vasen bei weiblichen Figuren, weiß gemalt sind.

Die größeren Vasen haben eine Höhe von 63 bis 65 cm. Die Athena ist auf den älteren 26 cm hoch, auf den späteren 38—41 cm; bei letzteren reicht der Helmbusch der Göttin dann meist in die verzierende

Infassung regelmäßig einen Wettkampf dargestellt, und wahrscheinlich diejenige Art, in welcher der Hauptfinger des Preises den Sieg davontrug; wir finden Wagenrennen, Faustkämpfer, Diskoswerfer, Läufer, Ringer



1347 Athena als archaische Göttin. (Zu Seite 1154.)

Einfassung hinein. Athena steht gewöhnlich zwischen zwei Säulen dorischer oder ionischer Form, auf denen entweder Hähne als symbolische Andeutung des Wettkampfes, seltener Eulen, Panther, kleine Bilder der Athene oder der Nike, oder auch Triptolemos auf seinem Flügelwagen angebracht sind. Die Rückseite der Götterbilder d. klass. Altertums.

Wir geben hier zuerst in Abb. 1346 auf S. 1152 die schon erwähnte älteste Vase, welche im Jahre 1813 in Athen selbst von Burgon gefunden wurde (jetzt im britischen Museum), nach Mon. Inst. X, 481 (nur die Vorderseite). Der Finder erklärt, daß er nur durch Zufall die Bemalung der östlichen Scherbe, welche

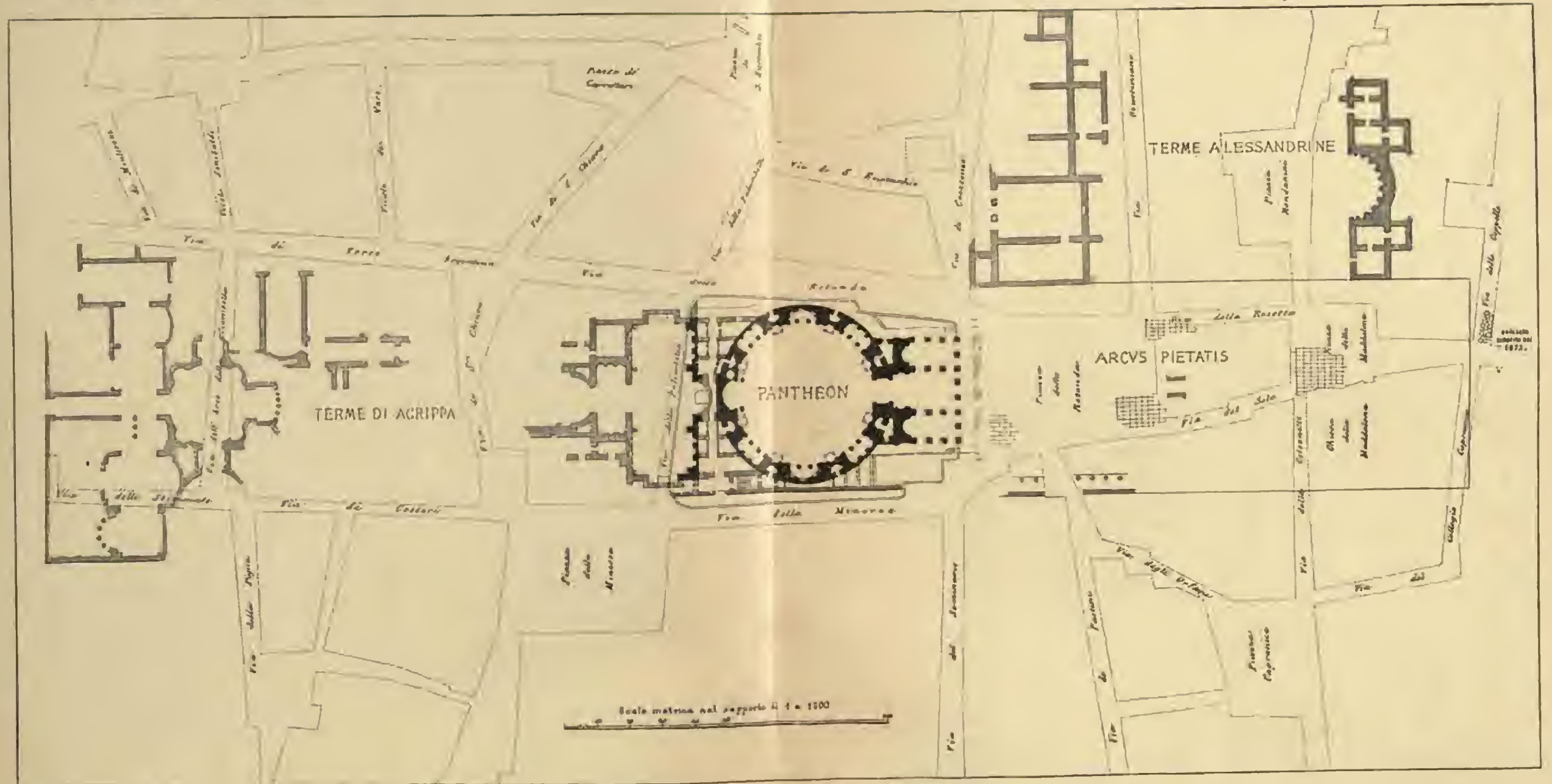
sie mit Kalkerde überzogen waren, bemerkt habe; seine Arbeiter seien vorher gewohnt gewesen, die selben als wertlos fortzuwerfen und so seien bei nachlässiger Untersuchung wenigstens noch von vier ähnlichen Gefäßen Stücke vorgefunden — Athena steht hier, wie schon oben bemerkt, links gewendet, in der Rechten die Lanze schwingend, in der Linken den Schild, auf welchem ein weißer Delphin das Wappen bildet. Das Haupt ist mit einem hochschlagenen Helm mehr geschmückt als bedeckt; das Haar fällt in einer langen steifen Perücke herab. Der bis auf die Füße reichende, armlose Chiton ist purpurn, wie auch die brustbedeckende Algis, an welcher seitwärts drei Schlangen sich ringeln; die Saume des Kleides sind schwarz und mit Mäandern verziert. Die Haltung des Körpers und die Gesichtsbildung variieren ebenso wie die Buchstaben der Inschrift die Zeit vor den Perserkriegen. Weggelassen ist hier eine oben am Hals des Gefäßes gemalte Szene. Der Revers zeigt ein Zweigergpar, von einem Kphalos geleitet, im Wettlauf; darüber eine Eule.

Weentlich anders erscheint auf einer bei Teuchadra westlich von Kyrene gefundenen Vase das Bild der Athena (Abb. 1347 auf S. 1153, nach Mon. Inst. X, 45d): schlank, die Fußsohle ohne Schwellen stark hebend, die Knochen und die Muskulatur bezeichnet, das Auge im Profil, das Gesicht schmal und fein. Der Doppelhelion hängt, mit einem breiten Purpuraum an dem Überfall verziert, nur bis zur Mitte der Waden herab; er ist mit einem Streifen von Öblittern in der Mitte, sonst aber und über mit Blumen, Ranken und Ziegen besetzt. Auf dem rechten Arm ist ein großer Stern gezeichnet. Der übermäßig hohe Helm dient auch dazu, die Gestalt, wie auf dem Theater, zu erhöhen. In ähnlich monumentalem Stile sind die beiden Haine auf den schlanken dorischen Säulen gehalten. Die Inschrift weist das nachalexandrische Alphabet auf. Höchst bemerkenswert aber ist hier das Schildzeichen, welches die oben S. 338 ff. behandelte Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogiton wiedergibt. War doch gerade am Panathentienfeste die Mordthat vor sich gegangen! — Die Vase ist 74 cm hoch. Die sehr sichere, wenn gleich rasche Zeichnung und die Angabe der Muskulatur in der Schildgruppe erlauben nicht, wegen der linksgewendeten Athena das Patriklat über das Jahr 336 hinaufzurücken, sondern führen uns vielmehr in die alexandrinische Epoche, wo man in Athen vielleicht gerade nach dem Verluste der Freiheit sich der Erinnerung derselben erlauben mochte. [Bin.]

Pankration hieß diejenige gymnastische Kampfart, bei welcher Ring- und Faustkampf miteinander verbunden waren und welche als die höchste Aufgabe der Athletik betrachtet wurde, weil sie ebenso die Ausbildung der höchsten Körperkraft als Gewandt-

heit und Übung erforderte. Das heroische Zeitalter kennt diesen Kampf nicht; in die olympischen Festspiele ist er erst in der 33. Olympiade aufgenommen worden, und zwar nur für Männer; Knaben wurden erst viel später zum Pankration zugelassen. Die Kämpfer traten, wie beim Ringkampf, nackt, nach vorhergegangener Einölung und Einsträubung an, doch fielen die beim Faustkampf (s. Art. ähnlich) Riemen beim Pankration weg, weil die Hände für die Umschlingungen der Ringgriffe frei bleiben mußten. Daß aber nichtsdestoweniger auch mit den bloßen Händen tüchtige Wunden geschlagen werden konnten, zeigt der Umstand, daß die durch die Fausthiebe platzgeschlagenen und verährten Oberen, deren wir im Art. Faustkampf gedenkt haben, speziell auch Pankratiasten nannten. Es wird zwar berichtet, daß die Pankratiasten nicht, wie die Faustkämpfer, mit geballter Faust, sondern mit eingebogenen Fingern, ohne die Hand zu schließen, geschlagen hätten; doch wird das auf keinen Fall eine feste Vorschrift gewesen sein, und es ist daher wohl möglich, daß die berühmte Ringgruppe in Florenz, welche man früher zu den Nubidentypen tragenden Köpfe aufgesetzt und nicht zugehörig), zwei Pankratiasten sind; denn beim Pankration wurde nicht bloß im Stehen, sondern auch im Liegen weiter gerungen (s. hier oben sog. kolysis, den Art. Ringkampf), und die geballte Faust des einen Kämpfers scheint doch auf Faustschläge hinzudeuten. Bei den öffentlichen Spielen wurden die Pankratiasten ebenso wie Ring- und Faustkämpfer durch das Los einander zugeteilt. Manchmal wählten sich kräftige Athleten gleich zu zwei Kämpfen auf einmal, zum Pankration verbunden mit Ringkampf oder mit Faustkampf; wenn sie jedoch wegen Erschöpfung außer Stande waren, den zweiten Kampf noch durchzuführen, so wurden sie von den Hellenodikern dafür in eine ziemlich hohe Geldstrafe genommen. Vgl. Krause, Gymnastik der Hellenen S. 234 ff. [Bl.]

Pantheon. Das Pantheon, im Volksmunde die Rotunda genannt, eines der berühmtesten und am besten erhaltenen Bauwerke des alten Rom ist in jedem Betracht ein Monument von wahrhaft weltgeschichtlicher Bedeutung. Es dankt seinem Ruhm nicht nur seinen gewaltigen Abmessungen, seiner imposanten Kuppel, der ersten großen Anlage dieser Art in Rom, sondern vor allem der unvergleichlichen Raumwirkung, die das Innere trotz aller Umwandlungen und Umbildungen vermöge seiner einheitlichen Gestaltung und Beherrschung von jeher angeht hat. Mehr noch wie das Kolosseum und der Petersdom ist das Pantheon ein Wahrzeichen der Größe Roms, ja vielleicht kein zweites Bauwerk der ewigen Stadt vereint reichere, mit ihrem Ruhm enger verflochtene Erinnerungen als dieses Ursprünglich zu Ehren Julius Caesars



errichtet und zu einem Denkmal für das italische Geschlecht bestimmt, dann zu einer christlichen Kirche umgewandelt, ist es nachher zur Ruhstätte Rafael's ausersehen und birgt seit kurzem die Leiche des ersten Königs des neuen Italien. Kann zu ermessen ist ferner der Einfluß, den dieses Monument, seine staunenswerten Säulenumdrehungen, seine herrliche Kuppel auf die Baukunst des gesamten Abendlandes seit seinem Bestehen bis heute ausgeübt. Mit ihm beginnt die Reihe der großartigen Gewölbebauten der Römer, ja der Dom von St. Peter, in seinen Dimensionen dem Pantheon fast gleich, wäre ohne dieses Vorbild nicht geschaffen.

Das Pantheon wurde von Agrippa, dem Schwiegersohn des Augustus, auf dem südlichen Teile des Marsfeldes errichtet, das gerade damals mit monumentalen Bauten aller Art geschmückt, zu einem der glänzendsten Quartiere der Stadt wurde. Der Bau besteht aus zwei Hauptteilen¹⁾, aus dem mit der Kuppel überwölbten Rundbau aus Backstein von 43,5 m Durchmesser und einer dreischiffigen, meistentheils mit dem Rundkörper verbundenen Säulenhalle. Der Aufbau dieser Vorhalle schneidet in den mit einem Giebel versehenen rissartigen Vorbau der Rotunde ein, ein Umstand, der zu der Annahme einer späteren Entstehung oder nachträglichen Anfügung der Vorhalle Anlaß gegeben. Nach den eingehenden technischen Ausführungen bei Isabelle (*des églises circulaires* ... p. 86) muß man jedoch festhalten, daß die Halle, wie auch die geschichtliche Überlieferung voraussetzt, zu derselben Zeit, mindestens in unmittelbarem Anschlusse an die Bauausführung des Hauptgebäudes und jedenfalls vor Vervollendung desselben errichtet worden ist. Das Material der Säulen bildet Granit, Basen, Kapitule, Gebälk sowie die Wandpfeiler bestehen aus Marmor. Den Giebel zierte figürlicher Schmuck von der Hand des Bildhauers Diogenes. Von der einstigen Tonnengewölbung, sowie dem uns nur noch durch alte Aufnahmen bekannten ehernen Dachstuhl der Vorhalle ist nichts mehr erhalten. Die Seitenschiffe schloßen mit halbrunden, zur Aufnahme von Statuen bestimmten Nischen ab, im Mittelschiff führt eine große Bronzethür in den Rundtempel²⁾. Die gewaltige Kuppelwölbung desselben ruht auf acht, ca. 4 m starken Pfeilern, die brückenförmig durch mächtige Tragebögen überspannt und nach Außen durch Abschlusmauern von geringerer Stärke verbunden, im

Inneren breite Nischen oder Exedren einschließen. Die Pfeiler bestehen wiederum nicht aus einer kompakten Mauermaße, sondern sind sowohl an ebener Erde, als oberhalb des unteren Gesimskranzes sowie endlich innerhalb der Widerlager zwischen den Tragrippen der Kuppel durch ausgesparte Hohlräume durchbrochen. Diese Durchbrechungen der Massen erscheinen nicht nur in konstruktiver Hinsicht als wohl durchdacht, sie dienen zum Teil auch zur reicheren Gliederung des Innenraumes. Zur Beleuchtung der breiten Pfeilerflächen tragen ferner noch kleine von einer Tabernakel-Architektur umrahmte Wandvertiefungen zwischen den großen Exedren bei. Diese letzteren öffnen sich nicht in voller Lichter Breite gegen den Innenraum, sondern sind durch Säulenstellungen, über welchen das untere Hauptgesims einheitlich herangeführt ist, von demselben abgetrennt. Nur die Eingangsöffnung und die dieser gegenüberliegende Apside, der jetzige Altarraum der Kirche, unterbrechen das Gesims und die darüber liegende Wandzone. Letztere ist ebenfalls durch kleine Nischen, aber mit modernen Umrahmungen und Giebelverdachungen belebt. Oberhalb eines weiteren Teilungsgesimses setzt die Kuppel mit ihrer unübertrefflich schönen Kassettenteilung an, während im Äußeren noch ein weiteres Stockwerk zur Übermahnung und Verstärkung des Widerlagers emporgeführt ist, so daß nur der obere Teil der Wölbung als flache Kalotte sichtbar wird. Die Beleuchtung erfolgt durch eine einzige, einstmals mit reichen Bronzeschmuck eingefasste Schelloffnung von ca. 9 m Durchmesser, deren Höhe über dem Fußboden fast genau gleich der Wölbung des Durchmessers des Innenraumes ist.

So wenig wie das jetzt ganz schmucklose Backsteingewölbe des Äußeren gibt uns das Innere des Bauwerks, abgesehen von der durch nichts zu beeinflussenden erhabenen Raumwirkung, eine Vorstellung seiner einstigen Erscheinung. Mehrfache Umbauten und Veränderungen hat es schon in der Kaiserzeit erfahren, zuerst unter Domitian infolge eines Brandes i. J. 80 n. Chr. (Die Cassius LXVI, 24). Dieselben haben sich vielleicht auch auf die tabernakelartigen Nischenumrahmungen erstreckt, deren Säulenkapitule sehr verschiedene, zum Teil aber noch gute Bildungen zeigen. Nicht lange darauf hat Hadrian das durch Blitzschaden hart betroffene Pantheon restaurieren lassen. Unzweifelhaft Spuren einer späteren Veränderung zeigt auch die Mittelnische gegenüber dem Eingange. Dies beweist u. a. die Unregelmäßigkeit in der Stellung der beiden dieselbe flankierenden Säulen, die eigentümliche Kannelierung der letzteren, sowie die abweichende Form des über ihnen verkröpften und in der Nischenherumgeführten Gebälks. Auch der jetzige Fußboden sowie die große Bronzethür mit Ausnahme

¹⁾ Vgl. den den *Atti dei Lincei* vol. X 1883 enthaltenen Grundplan des Pantheon und der anliegenden Pantheiken (Abb. 1848 auf Taf. XXX).

²⁾ Die besten Aufnahmen vom Pantheon enthält das treffliche Werk von A. Desgodetz: *des églises antiques de Rome*, sowie namentlich Isabelle (*des églises circulaires* ...).

etwa des Oberlichtes gehören nicht mehr dem ursprünglichen Baue an. Die bedeutendste Umgestaltung aber hat das obere Geschloß des Innern in neuerer Zeit durch die von dem päpstlichen Architekten Paolo Paoi I. J. 1747 bewirkte Renovierung und Stockverkleidung erfahren¹⁾. Den Zustand vor derselben vergegenwärtigen uns am besten die Aufnahmen von Dessgötz vom Jahre 1676. Aber auch die daselbst abgebildete Marmorinkrustation rührt sicherlich von einer späteren Restauration her, vermutlich der allem Anscheine nach sehr belangreichen unter Sixtus Severus und Innocenz, die, wie es in der langen Inschrift am Architrave der Vorhalle heißt: »Paulheum vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt.« Somit sind wir hinsichtlich der ursprünglichen Ausstattung des Innern nur auf die dürftigen Notizen bei Plinius h. n. XXXVI, 5, 4 angewiesen. Dieser erwähnt, daß die Kapitäle der inneren Säulen aus cyrakusanischem Erz gefertigt seien und spricht a. a. O. von der bildnerischen Ausschmückung des Baues durch den Athener Diogenes, wobei sich der vielgedeutete *Pasus* findet: *in columnis templi eius Caryatides probantur inter paucas operum sicut in fastigio posita signa sed propter altitudinem loci minus celebrata*.

Von allen auf Grund dieser Notiz unternommenen Rekonstruktionsversuchen, die die Einordnung der Karyatiden in die Architektur, namentlich ihre Verbindung mit den Säulen veranschaulichen wollen, ist der Abb. 1249 dargestellte Entwurf von Adler²⁾ der geistreichste und beachtenswerteste, weil er von einem in der römischen Architektur beliebten Motive der Teilung großer Bogenöffnungen durch übereinandergeordnete Stützen ausgeht. Für die Frage aber, in welcher Weise die Stelle bei Plinius für die Rekonstruktion des Innern zu verwerten sei, und wie das Attikageschoß desselben zu seiner Zeit gegliedert gewesen, wäre vor allem eine genauere Kenntnis der gesamten hinter der Inkrustation verborgenen Wandstruktur von Nutzen. In den Isabelle'schen Konstruktionszeichnungen ist leider nicht immer genau angegeben, was auf bloßer Mutmaßung beruht und was er wirklich gesehen und gemessen hat. Die wenigen Nachrichten über das Pantheon geben uns hierfür keinen weiteren Anhalt, ja nicht einmal ein klares Bild über seine ursprüngliche Bestimmung. Zunächst kommt als Baurekunde die Friesinschrift der Vorhalle in Betracht: M. AGRIPPA L. F. COS. TERTIVM. FECIT. Dieselbe fällt in das Jahr 27 v. Chr. Die Vollendung des ganzen Bau-

werks muß sich einer Angabe des Dio Cassius³⁾ (III, 27) zufolge bis ins Jahr 25 hingezogen haben. Als gleichzeitig mit der Vollendung des Pantheon erwähnt Dio a. a. O. die Erbauung eines Schwimmraumes, Lakonikon, das man mit den benachbarten Thermenanlagen in Zusammenhang gebracht, ja sogar im Hinblick auf eine gewisse Ähnlichkeit in der Raumdisposition (vgl. Vitruv. V, 10) mit dem Pantheon selbst hat identifizieren wollen. Letzteres verbietet sich, wenn auch nicht gerade durch die Größe der Rotunde, so doch wegen des Fehlens von Heizvorrichtungen, ersteres jedoch ist wohl denkbar, ja wahrscheinlich. Denn da die Lakonika integrierende Bestandteile von Gymnasien bildeten, handelte es sich bei den Römern aber nicht üblich (Vitruv. VII, 11), sondern in der Regel mit den Thermenanlagen verbunden zu sein pflegten, darf man vermuten, daß das von Dio erwähnte, später aber niemals mehr genannte Lakonikon mit den Bädern verschmolzen worden sei; ja es verdient die sehrzeit von Hirt gebrauchte Vermutung Beachtung, daß Agrippa ursprünglich ein Gymnasium nach griechischer Art habe erbauen wollen, diese Anlage jedoch dem römischen Brauche zu liebe unter dem Namen von Thermen der Benutzung übergeben habe. Die Eröffnung der Thermen mit ihren Gärten, Schwimm- und Wasseranlagen erfolgte erst einige Jahre später als die Vollendung des Pantheon, jedenfalls, wie Lanciani hervorhebt, nicht vor Herstellung der gehörigen Wasserleitung, der noch heute fungierenden Aqua Virgo.

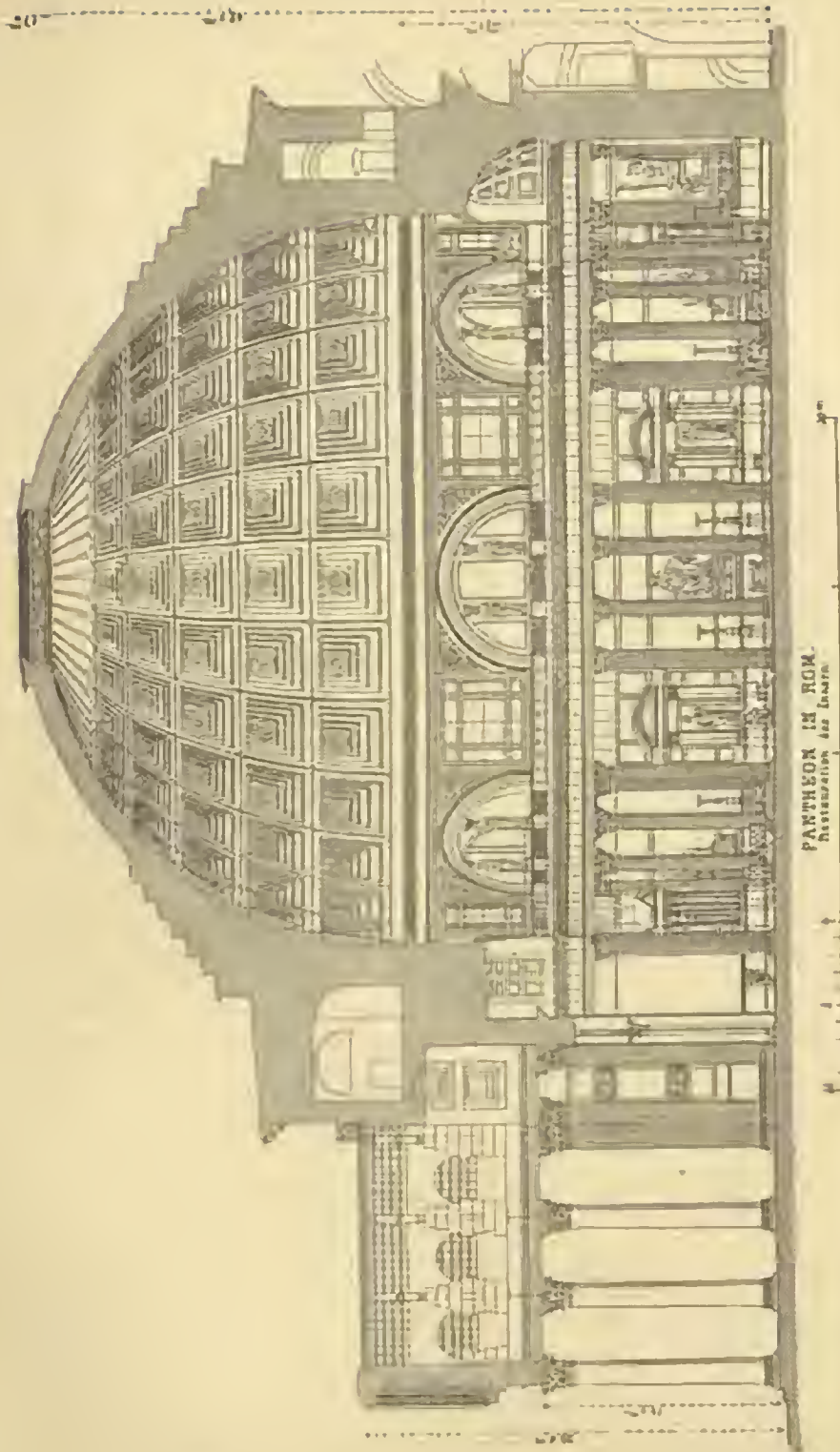
Eine wichtige, noch eingehender Prüfung bedürftige Frage ist die, ob zwischen dem Pantheon und dem anliegenden, kürzlich wieder aufgedeckten Saal in der via della Palombella — vielleicht dem Ephaeum der Thermen — eine Verbindung bestanden habe. Zu gunsten einer solchen Annahme hat man neben den schon erwähnten Anzeichen eines Umbaus in der Altarsche der Rotunde, den Umstand geltend gemacht, daß diese letztere nach außen zu eine der nördlichen Exedra des Thermenusaales entsprechende rechteckige Vorlage besitzt, groß genug für einen Durchgang von derselben Breite wie die Eingangstür in der Vorhalle. Das Mauerwerk aber jener Nische zeigt im Äußeren keine Spur einer ehemaligen Öffnung, ebensowenig Anhalt bietet die Exedra des Thermenusaales, da der halbrunde Abschluß desselben nicht der ursprüngliche ist, wie Lanciani⁴⁾ bemerkt, sondern von einem späteren

¹⁾ Diesen Umbau gehören auch die schon erwähnten Umrahmungen und Verdachungen der oberen Wandnischen an.

²⁾ Auser, Das Pantheon. Winkelmanns Programm der archäolog. Gesellschaft in Berlin, 1871.

³⁾ τούτο δὲ τὸ πισιστήριον τὸ Λακωνικὸν κατε-
κείμενον. Λακωνικὸν γὰρ τὸ γυμνάσιον, ἐπειδήπερ οἱ
Λακεδαιμόνιοι γυμνοῦσθαι τε ἐν τῷ τότε χρόνῳ καὶ
ἀπὸ δοκεῖν πολλοὶ ὀνόμαον, ἐπελάσαν· τὸ τι Πά-
νθειον ὁνομασθένον ἐστίν· λέγειν.

⁴⁾ Vgl. die Berichte in den *notizie degli scavi* vom Oktober 1881 und August 1882.



PANTHEON IN ROM.
Ansicht von innen

1311. Durchschnitt von innen des Pantheon, restauriert (Zu Seite 1166.)

Unters, vielleicht durch Hadrian, herührt. Aus Hadrians Zeit stammen, nach den Ziegelstempeln zu urteilen, auch die vielen kleinen Gemächer und Gänge zwischen dem Pantheon und den Thermen (vgl. den Grundriß Taf. XXX). Laßt sich aus dem baulichen Zusammenhang beider Anlagen somit kein stichfester Schluss auf ein ihnen zu Grunde liegendes gemeinsames Bauprogramm ziehen, so bleibt wenigstens für das Pantheon die Thatsache entscheidend, daß es schon in den ältesten uns erhaltenen Nachrichten als ein Heiligtum bezeichnet wird. Nicht nur gebraucht Plinius von ihm u. a. D. den Ausdruck *templum*, aus *De Caesibus* (I, 11, 27) geht hervor, daß Agrippa darin neben der Bildsäule Caesars auch diejenigen des Mars und der Venus aufgestellt hat. Seine eigene Bildsäule dort anbringen zu lassen, sowie den Bau mit seinem Namen zu bezeichnen, habe sich Augustus gewögert, dagegen gestattet, daß Agrippa ihm sowohl als sich selber Statuen in der Vorhalle (*ἐν τῷ προπύλῳ*) errichte. Diese Statuen haben sicherlich in den Nischen zu beiden des Haupteinganges Platz gefunden. Es ist sehr wohl möglich, in dem von Dio erwähnten Vorgange überhaupt die Veranlassung zur Anlage einer so stattlichen Vorhalle zu erblicken, und fernor gewiß, daß man wirklich für das Pantheon anfänglich ein anderes Bauprogramm vorgesehen, es nun jezt, also noch vor seiner Vollendung, bereits definitiv aufgegeben war. Das Pantheon ist somit nichts anderes gewesen als ein Heiligtum, *templum*, und zwar, wie aus der Stelle bei Dio hervorgeht, zu Ehren des Iulischen Geschlechtes. Ein Vorbild für seine gewaltige Schöpfung, für die Kuppelwölbung insbesondere, sowie für die eigentümliche Verbindung eines Heiligtums mit großen, nur profanen Zwecken dienenden Luxusanlagen haben dem Agrippa die Prachtbauten in den Giebelstädten des hellenischen Ostens, in erster Linie wohl die Bauten der Ptolemäer in Alexandria geliefert.

Über die Thermen, namentlich den dem Pantheon zunächstliegenden großen Saal, ist durch die jüngsten Ausgrabungen und die Zerstörung der alten Häuser (in der Via della Palomella neues Material) erhellt. Sie wurden unter Hadrian bedeutend vergrößert, inwieweit die auf dem Plane Taf. XXX sichtbaren, aus noch späterer Zeit stammenden Bauanlagen an der Via dell'Arco della Ciambella mit Agrippas Thermen zusammenhängen, ist noch nicht festgestellt. Vor dem Pantheon befand sich ein großer freier Platz, der sich nördwärts bis zur Via delle Capelle erstreckte; an der Ostseite desselben hat man die Reste einer Säulenhalle gefunden, während die westliche Grenze durch die Thermen des Nero, nach ihrem Umbau unter Alexander Severus auch *thermae Alexandrinae* genannt, gebildet wurde.

Abgesehen von den Nachrichten über Restaurationsarbeiten wissen wir über die späteren Schicksale des

Pantheon während der Kaiserzeit nur wenig. So wird berichtet, daß die Arvalen dort oft ihre Zusammenkünfte zur Feier der *Doa Ida* gehalten, fernor daß Hadrian dasselbst gelegentlich zu Gerichten sass — Im Jahre 608 n. Chr. wurde das Pantheon durch Papst Bonifazius IV. zur christlichen Kirche umgewandelt und der Maria und den Märtyrern geweiht. Diese Weihe hat den Bau wohl vor Zerstörung und Verfall, aber nicht vor der frevelhaftesten Veräußerung bewahrt. Kaiser Constantenschleppte 655 die vergoldeten Bronzeniegel der Kuppel her, unter Benedikt XIV. ging bei Gelegenheit einer Renovierung die innere Bronzeverkleidung derselben verloren, ja noch im 17. Jahrhund. wurden unter Urban VIII. die ehemal. Dachbinder der Vorhalle herabgenommen, um Material für das Tabernakel von St. Peter und die Kanonen der Kugelschloß zu gewinnen. Der Veränderung, die der Architekt Paolo Poni im Innern auf päpstlichen Befehl L. J. 1747 vorgenommen, ist schon gedacht worden. Die geordnete Verwaltung des neuen Königreiches Italien sowie der jetzt überall erwachte Sinn für Pflege und Schutz der Kunstdenkmäler wird den ehrwürdigen Bau hoffentlich vor weiteren Zerstörungen bewahren und der Nachwelt erhalten. [H. Brn.]

Pantomimus ist die von einer einzigen Person ausgeführte Darstellung eines dramatischen Gegenstandes durch bloßen Tanz und rhythmische Gesankulation¹⁾. Zur selbstständigen Kunstgattung, mit der wir es hier allein zu thun haben, wurde der Pantomimus in Rom unter Augustus im Jahre 22 v. Chr. durch Tyllades aus Cilicien und Bathyllus aus Alexandria, einem Freigelassenen des Mäcenas, eingebracht. Der Name für diese Kunstgattung ist bei den römischen Schriftstellern gewöhnlich *pantomimus*, doch vorkommt sich auch der allgemeine Begriff *saltatio* zu ihrer Bezeichnung. Die griechischen Autoren sagen, wenn sie genau sein wollen, *παντομιμος ὁρχηστος* oder *ἑταλὴν ὁρχηστος*, zumeist aber kurzweg *ὁρχηστος*. Der ausführende Tänzer heißt ebenfalls *pantomimus*, außerdem auch *κῆντρος*, *ἰδίας* oder *saltator*; die Griechen gebrauchen hier nur *ὁρχηστής*. Zur Erläuterung des Pantomimus mag immerhin die in dem *antikeion* des römischen Dramas bereits vollzogene Trennung von Gesang und Tanz angedeutet haben; aber die

¹⁾ Siehe L. Friedländer in Marquardt-Mommsen, *Handb. d. röm. Altert.* VI, 651 ff. (Anf. 3) und in *Darstellungen aus der Sittengesch. Roms* (Anf. 5) VI II S. 491 ff. (658 ff.) ebda. auch die sonstige Litteratur. Dazu sind noch zu fügen die Art. *Pantomimus* und *Saltatio* in Pauly's Realencyclopädie.

²⁾ *παντομιμος ὁρχηστος ἐν κέντροις τοῖς χράνοις μετὰ τοῖς Σεβαστοῖς εἰσέχρησεν οὕτως πρότερον οὐδὲν Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρῶτον αὐτὴν μετελθόντων*. Zosim. hist. I p. 1 ed. Steph.

Gestaltung des Pantomimus hat sich doch wohl hauptsächlich unter dem Einflusse der dramatischen Orchestik der Griechen vollzogen, mit welcher die aus griechischen Ländern stammenden Schöpfer des Pantomimus selbstverständlich aufs genaueste vertraut waren¹⁾. Auch die Stoffe waren vorzugsweise dem griechischen Drama entnommen und daher mythologischer oder heroischer Natur; doch wird auch spezifisch römischer Sagen sowie historischer Argumente Erwähnung gethan; besonders beliebt waren erotische Stoffe. Den eingehendsten Aufschluß darüber gibt Lukanos' Schrift *περὶ ὀρχήσεως* (über den pantomimischen Tanz). Aber auch Denkmäler nehmen auf die Stoffe der Pantomimen Bezug, so folgende einem Pantomimen Theocritus, der neben diesem seinen eigentlichen Namen führen von Friedländer, Sittengesch. II, 568 f. besprochenen Bräutigam (s. auch noch den Ehrennamen Pylades führte, gewidmete Grabinschrift (C. J. L. V, 2 p. 651 n. 5859):

Hauptseite

D. M.

CVRANTE CALOPODIO. LOCATORE

THEOCRITI

AVGG. LIB.

PVLADI

PANTOMIMO

HONORATO

SPLENDIDISSIMIS

CIVITATIB. ITALIAE

ORNAMENTIS

DECVRIONALIB. ORNA

GREX

ROMANVS

OB MERITA EIVS

TITVL. MEMORIAE

POSVIT

Rechte Nebenseite

linke Nebenseite

SVI TEMPORIS PRIMVS

TONA

TROADAS

Auf der linken Nebenseite befindet sich außerdem noch eine stehende Frau, deren Rechte eine Maske emporhebt, während die Linke das Gewand hält. Auch die rechte Nebenseite zeigt überdies noch eine stehende Frau, die auf dem Haupte Federn trägt, während sie in der Rechten eine Maske, in der Linken Schild und Lanze hält. *Ton* und *Troadas* sind Titel von Pantomimnstücken, in welchen jener Theocritus besonders glänzte.

¹⁾ Über diese Frage handelt auch Sommerbrodt, de triplici pantomimorum genere (Leuvenia p. 35 sq.).

Dem Inhalte nach wird ein tragischer und ein komischer Pantomimus unterschieden. Der erstere, dessen Begründer Pylades war, erlangte jedoch alsbald entschieden das Übergewicht über den von Bathyllus geschaffenen komischen²⁾. Bezüglich der Stoffe des letzteren sind wir im unklaren; indes läßt sich vermuten, daß sie der alten (einschließlich der sog. mittleren) attischen Komödie (s. Art. «Lustspiele») entlehnt waren. Die Bearbeitung der Pantomimen war derart, daß die Hauptsituationen in einer Reihe von Tanzsätzen zusammengefaßt wurden, welche, wie schon erwähnt, ein einziger Tänzer ausführte und



1200. Satyr mit Phalluspodal. 120. Selbst 1166.

ein Chor je nachdem mit entsprechenden Gesängen (*cantica*) begleitete. In diesen Sätzen gab der Tänzer stets mehrere Rollen, und zwar sowohl männliche als weibliche, hintereinander, er trat, wie es scheint, dabei stets ganz allein auf und wurde nicht von Statisten unterstützt. Die Darstellung ging auf sinnlichen Reiz aus und überschritt oft alles Maß der Sitte. In den ersten Jahrhunderten der Kaiser-

²⁾ *Ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὀρχήσεως ὁγκώδης παθητικὴ τε καὶ πολυκόπος (πολυπρόσμος Saturnalins), ἡ δὲ Βαθύλλου (λαρωτέρου, Athen. I p. 206. Pylades in comedia, Bathyllus in tragoedia multum ab se uerant, Sen. exc. contr. III, 10. — Drei Arten des Pantomimus nennt Sommerbrodt l. l. an.*

zeit haben öffentlich nur Männer im Pantomimus getanzt, Frauen wahrscheinlich erst in der spätesten Zeit. Eine solche *pantomima* spielte selbstverständlich auch Männerrollen, so konnte zur Zeit des Kaisers Justinian (527—565) eine gewisse Hella die den Hector¹⁾. Auch der Chor bestand ursprünglich wohl lediglich aus Männern; von einem aus Männern und Frauen zusammengesetzten Chore spricht der griechische Rhetor Libanius, dessen Lebenszeit in das 4. Jahrh. n. Chr. fällt. Die Gesänge des Chors, die verschiedenen Charaktere waren, wurden von einem reichinstrumentierten Orchester begleitet, in welchem die Flöte besonders hervortrat. Außerdem wirkten sog. *scabellarii* (οἱ κρουστές) mit. Ein *scabellum* oder *scabellum* (κρούπεζα, κρουπέζιον) ist, wie Abb. 1351 nach Picourol de l'avis scenica ed. II tab. LXXX zeigt, eine unter dem rechten Fusse befestigte hohe, eiserne (auch hölzerne) Sohle mit einem tiefen horizontalen Einschnitt unterhalb der Zehen, in welchem eine kleine Muschelnägel von Metall angebracht ist, die unter dem Druck des Fußes einen lauten Schall von sich gibt. Während nun die mit Orchesterbegleitung vorgetragene Gesänge des Chors einerseits das Verständnis der Tanzsoli zu erleichtern, andererseits die Bewegungen des Tänzers zu lenken und die für seinen Maskenwechsel erforderlichen Pausen auszufüllen hatten, erhielt das Tragen der *scabilla* sowohl den Tanz des Pantomimen als auch den Gesang des Chors und die mit diesem Gesang verbundene Musik im Takt²⁾.

Das Kostüm des Pantomimen bestand aus opprigen Gewändern von feinstem Stoffe, welcher die schönen Körperformen erkennen ließ; es setzte sich aus einem bis auf die Füße reichenden Leihrock (*stunicularia*), sowie einem darüber geworfenen falligen Obergewand oder Mantel (*palla*, *pallium*) zusammen und hatte sehr Ähnlichkeit mit dem tragischen

Kostüm³⁾. Außerdem trug der Pantomimus eine der jeweiligen Situation entsprechende Maske, welche geschlossenen Mund und überhaupt die isolierte Bildung aufwies⁴⁾. Unter den uns bekannten Maskendarstellungen inselien wir dergestalt weniger mit Wiescher die in dessen Theatergeb. u. Denkm. des Röm. r. w. Taf. V, 21 vorgeführte Maske, als vielmehr die beiden Masken, welche auf Abb. 1351 und 1352, nach Clarac, Mus. des sculpt. tom. II pl. 125 u. 128, 4 u. 5 wieder-



1351 1352
Masken für Pantomimen

gegeben sind, dem Pantomimus, und zwar dem tragischen, zuweisen, dieselben näher zu bestimmen, vermögen wir allerdings nicht. Sicher aber gehört, wie schon Wiescher a. O. S. 43 a. bemerkt hat, zum Pantomimus die Maske, welche die ebenfalls aus Clarac (l. c. tom. III pl. 525 u. 1085) entnommene Statue der Polyhymnia (Abb. 1353) auf dem Haupte trägt; dafür spricht nicht nur der geschlossene Mund, sondern auch die spezielle Beziehung, in welche jene Muse zum Pantomimus gesetzt wird⁵⁾. Es kommt hierbei jedoch die Frage in Betracht, ob der Kopf dieser Polyhymnia wirklich echt ist. — Kostüm und Maske des Pantomimen wechselten innerhalb eines und desselben Stückes entsprechend den verschiedenen Rollen, die er in dem letzteren zu spielen hatte⁶⁾. Indes kann es auch vor, daß eine neue Rolle ohne Veränderung des Kostüms lediglich durch neue Drapierung des *pallium* ausgedrückt wurde;

¹⁾ Έκτορα μὲν τις αἰεὶς, νέον μέλος Ἑλλάδι δὲ ἑσσανμένη χλαίναν πρὸς μέλος ἦντιασεν.

ὣν δὲ πόθος καὶ δέσμα παρ' ὀρχηθυσίων Ἐνυόης ἄρσενι τῶν ψάλλον θήλυν ἐμίζε χάρην.

Lexikon myth. VIII Anthol. Graeca ed. Jacobs tom. IV p. 752.

Von Έκτορα ὀρχεῖσθαι ist fibriana auch schon bei Luc. de salt. c. 76. Als Redo.

²⁾ Scabellum beim Pantomimus Suet. Cal. 54 (u. Ann. 7); hauptsächlich aber Luc. l. l. c. 83 und Liban. (ὅτι salt.) III, 385. 13 sqq. Reiske; Κρότων δὲ τῶν ὀρχησταίς . . . μίζοντες, ὅς τῶ τε τοῦ χοροῦ διακρίσεται πρὸς τὴν χρεῖαν καὶ συμβαλεῖ τῶς ὀρχηστῆς εἰς ἐμφυβίαν αὐτοῦ δ' ἀπὸ πάλου τοῦ ποδὸς ὅς ἐν ἀποκρίβην εἴη, διὸ δὴ τινα κινῶνι στήθεσιν ἀπὸ τῆς βλαστῆς ὀρμώμενον ἄρκαον ἄρχῃ ὀρτθασκοῦναι Vgl. auch Poll. VII, 87: ἡ δὲ κρούπεζα Εὐρίων προδῆμα, παπορημένον εἰς ἐνδόσιμον χορὸν.

³⁾ Saltabat autem (Calligula als Pantomime) nonnunquam etiam nocte: et quondam liva comitatus . . . super pulpitum conlocavit, deinde repente magno fiblarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prociuit ac desultato cantu abijt. Suet. Cal. c. 54. Dazu ἐσθῆτε, μάλα καὶ Luc. l. l. c. 2: εὐθὺς Σημηκὴ Ibid. c. 63.

⁴⁾ Τὸ δὲ πρόσωπον (τοῦ ὀρχηστοῦ) αὐτὸ ἕως καλλιστον καὶ τῶ ὑπακινέοντι δρῶντι φοικᾶς ὡς κεκρινός δὲ . . . ἀλλὰ συμμεινός. Luc. l. l. c. 29.

⁵⁾ Πρὸ πάντων δὲ Μνημοσύνην καὶ τὴν Πηνελόπειαν αὐτῆς Πολυμνίαν (λεων ἔχειν οὐτῇ) τῇ τοῦ ὀρχηστοῦ τέχνῃ) πρόσκειται. Luc. l. l. c. 86. — His sunt additae orchistarum logothetisimae nomina, linguarum digiti, a-latium clamosum, expositio lancia, quam musa Polyhymnia reperisse narratur. Cassiod. var. IV, 51.

⁶⁾ Dies erhielt z. B. aus Luc. l. l. c. 86: πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα — τοιαῦτα γὰρ ὡς τῶν τῶ δρῶντι ἦν.

dies nannte man *pallolatum saltare*, d. h. Manteltanz¹⁾. Mit Recht erinnert hierzu Friedländer (Sittengesch. II², 412) an die Schwalztänze der Lady Hamilton und der Händel-Schütz.

Über die Scenerie im Pantomimus erfahren wir nichts, vermutlich aus dem Grunde, weil die für die übrigen dramatischen Aufführungen vorhandene insbesondere die tragische, auch bei Pantomimen benutzt wurde. [A]



1854 Polychymnia. (Zu Seite 1160.)

Paris und Parisurtell. Die Geschichte des troischen Königssohnes Paris, oder (wie er in älterer griechischer Zeit gewöhnlich heisst) Alexandros.

¹⁾ *Primum illud in isto genere dicendi vitium turpissimum, quod eandem sententiam multis alio atque alio amictu indutam referunt, ut hystiones, quum pallolatum saltant, eandem cygnus (cf. Prodent. Poristoph. S. 221) cygnus stuprator peccat inter pulpitum und Javen sat 6, 531) chironomion ledam nulli saltante Bathyllo, capillum Veneris (cf. Appoditrus yovis Luc. 1.1 c. 87), Furlae flagellum eodem pallio demonstrant, ita isti unum eandemque sententiam multimodis faciunt, confilant, commulant, convertunt eadem lacinia adhibent, refrigerant eandem unam sententiam capinusquam puellus olfactoria eucina, Fronto p. 157, 3 sq. Näher*

dieses von den flöttern erkannenen Werkzeuges zur Veranlassung des troischen Krieges, — beginnt nach einer erst bei den Tragikern sich findenden Sage schon vor seiner Geburt. Infolge eines Unglücks weissagenden Tralles der Hekabe nämlich wird der neugeborene Knabe ausgesetzt und von Hirten im Geligste als Hirt anerkannt aufgezogen. Als Jüngling erst kommt er nach Troja, wo er den ihm selber als vermeintlich Toten zu Ehren und zur Sühne gefeierten Leichenspielen beivohnt und alle seine Brüder besiegt. Erzürnt und beschämt, daß er von einem Hirtenknechten überwunden ist, zieht Oipholos das Schwert gegen ihn; Paris flüchtet an den Altar des Zeus Herkeios; die Schwester Kassandra erkennt ihn als Bruder und Priamos nimmt ihn bei sich auf. (So erzählt Hygin. fab. 91; vgl. Robert, Bild u. Lied S. 232 ff.).

Diese Scene der Wiedererkennung ist nun nun zwar durch kein einziges echt griechisches Kunstwerk, dagegen durch eine ganze Reihe von Reliefs etruskischer Aschenkisten überliefert, die jedoch wieder nur einen einzigen Grundtypus der Darstellung in mannigfachen Variationen widerspiegeln und zweifellos auf ein griechisches Original zurückgehen. Brunn (Urne etrusche I) hat auf 16 Tafeln 34 Exemplare abgebildet. Überall ist der mit dem Palmzweig in der Hand als Sieger bezeichnete Paris, welcher an den Altar des Zeus geflüchtet ist und diesen schon mit einem Knie bestiegen hat, der Mittelpunkt der Darstellung; ihn umgeben in vollständigeren Kompositionen die das Schwert zückenden neidischen Brüder, während Aphrodite ihrem Lieblinge schützend zur Seite tritt und Priamos den Knoten durch seine Erklärung löst. Zuweilen kommt auch Kassandra hinzu, die als Seherin das Verderben, welches der Unglücksbringer über alle bringen wird, ahnt und den schon Erkannten eigenhändig mit dem Beile zu erschlagen droht (vgl. Eur. Andr. 294 ff., Cie Divinat. I, 31, 67). Wie Brunn bei den einzelnen Beschreibungen nachweist, sind alle Variationen dieser Kunsthandwerker nur als ziemlich willkürliche Reminiszenzen aus den Tragödien des Euripides und des von diesem abhängigen Ennius anzusehen, bei deren Kombination noch die religiösen Ideen der Etrusker mitwirkte, so daß z. B. die Aphrodite anwesen beiläufig geblieben und dann in eine etruskische Schicksalsgöttin durch Mißverständnis umgewandelt ist. Da die Personen mit Ausnahme des Paris, der Aphrodite und des Priamos meist der individuellen Charakteristik entbehren, so läßt sich ihre spezielle Bedeutung, ja selbst der Gegenstand oft nur mittels der zahlreichen Repliken feststellen (vgl. auch Schlie, Troischer Sagenkreis S. 1 ff.). Auf einer der bestgearbeiteten und gut erhaltenen Darstellungen, welche wir in Abb. 1854, nach Brunn I tav. XIII, 28 geben, stützt sich Paris nach dem typischen Motiv

mit einem Knie (hier ausnahmsweise dem linken) auf dem niedrigen Altar, in der linken Hand hält er den in den Kampfspielden errungenen Palmsweig, der ihn als Sieger kennzeichnet und sich im Bogen über seinem Haupte wölbt, in der Rechten das gezackte Schwert, mit dem er gegen seinen Verfolger (Hektor) sich verteidigen wird. Doch vor dem Staße dieses ansturmenden, auf italische Art gerüsteten Kriegers schützt ihren Ideolding schon Aphrodite, die in göttlicher Ruhe (mit gekrönten Füßen) dastehend den Andringenden durch die auf seinem Schild gefestete Hand wie mit Zauber zurückhält und

angestelltem, weiblichen Figur zur andern Seite des Paris zu erklären; so ist hier (ebenso wie bei Brunn S. 29) einfach eine Wiederholung der Aphrodite, nachdem deren erstes Bild umgewandelt und leicht unverständlich geworden war. (Brunn dachte an Peitho; andre wollten Hekabe oder Oinone.) In dem dahinter stehenden bärtigen Alten in phrygischer Tracht ist Priamos unverkennbar. Der ihn fast regelmäßig begleitende Diener (dessen Kopf fehlt) verschwindet hier größtenteils hinter der mit der Asz heranstellenden Kassandra, welche hier (wie oft) lediglich, weil es dem Künstler an Raum gebrach, als ein



1054 Der siegreiche Paris bedrängt und beschützt. (20. S. 1161.)

mit der andern den Flüchtigen ihres Schutzes verweigert. Die vollständige Bekleidung der mit hoher Mauerkrone geschmückten Göttin ist selten; meistens steht sie im praktischen Typus ganz entblößt da, nur den Schoß mit einem Zipfel ihres Gewandes deckend. Aber für den griechischen Kunsthandwerker, der das griechische Original seinen Landsleuten gleichsam in ihrer Sprache zu übersetzen und mundgerecht zu machen hatte, ist sie mehr eine wallende Schleiergöttin, weshalb er ihr auch große Flügel und die zur Befestigung darsitzen dienenden, hier wie ein Zierrat lang herabhängenden Kreuzbänder gab. Und aus derselben Unklarheit über die ursprüngliche Bedeutung dieser Beschützerin ist wohl die Anwesenheit der sehr ähnlich gestellten und gekleideten, aber

kleinen Mädchen gebildet, während sie mehrmals sonst fast übergroß erscheint. Eine typische Figur endlich ist auch der links dem Angreifer sekundierende verärgerte Krieger, welcher seinen neben ihm stehenden Schild zu heben im Begriff ist, wie sich aus mehreren andern Exemplaren ergibt.

Im vollkommensten Gegensatz zu der dürftigen Gleichförmigkeit dieser Kompositionen steht die Fülle der Motive und die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Ausführung, die wir in dem nun folgenden Lieblingsgegenstände griechischer Malerei mindestens sechs Jahrhunderte hindurch beobachten können.

Das Parisurteil nennen wir kurz die weltberühmte Sage von der Entscheidung des Königssohnes in dem Streite der drei vornehmsten Göt-

themen, eine Entscheidung, die bekanntlich im Epos zur nächsten Veranlassung des troischen Krieges führte. Auf der Hochzeit des Peleus, erzählt das Epos «Die Kyprien», brach Streit aus über die Schönheit unter den Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite; in dessen Schlichtung schiedelte Zeus dieselben im Geleite des Hermes zu Paris oder (wie er in der älteren Kunst meist genannt wird) Alexandros, Priamos-Sohn, der auf dem Idagebirge die Herden hütete. Paris entscheidet, angelockt durch das Versprechen der Vermählung mit Helena, für Aphrodite. Die in der ganzen Neuzeit beliebte Version von der Göttin Eris, welche einen Apfel in die Versammlung geworden habe mit der Aufschrift: «für die Schönste», kommt in der Literatur erst sehr spät vor (Lucian dial. doct. 28, 1; Marc. 5; Hygin fab. 92; Apulej. Met. X u. Scholasten) und in Bildwerken erst auf Wandgemälden und römischen Reliefs. Mit Recht hat man darauf aufmerksam gemacht, daß der Apfel als allgemeines Liebessymbol und Liebesgeschenk bei den Griechen (vgl. darüber oben S. 19) der Aphrodite vorzugsweise eignet, daß er aber auch andrer Göttinnen Attribut in ältester Zeit, namentlich in Kleinasien war (bei Hera ist der Granatapfel Hochzeitsymbol) und daß hierin jene spätere Sagenentwicklung ihren Ursprung zu haben scheint (vgl. Arch. Ztg. 1873 S. 38). In dem Gedichte der Kyprien ferner hat Paris höchst wahrscheinlich gar nicht über die Schönheit der Göttinnen nach Betrachtung ihrer Gestalt (die Entblößung kommt erst in den jüngsten Denkmälern vor, s. unten) urgeschloßen, sondern anfangs geblendet durch den Glanz göttlicher Erscheinungen sich gewögert, dann nach den ihm gemachten Versprechungen sein Urteil gegeben. Athene versprach ihm unübertreffliche Kriegerruhm, Hera Herrschaft über viele Länder, Aphrodite das schönste Weib. (So Eurip. Troad. 821 ff.; Iocor. Hel. 42; τὸν ἀνδρῶν οὐ δυνάμεται λυπεῖν



1306 Paris entscheidet zwischen den Göttern, wie sollte dies geschehen?

αὐτῶν αὖ, ἀλλ' ἡττοῖσιν τὰς τῶν θεῶν ὄψεις; Welcker, Episch. Cycl. II. 90.)

Die Sage vom Parianteil ist schon dem Homer bekannt, wie nicht bloß aus der allerdings kurzen Erwähnung (Q. 29, 30), sondern namentlich daraus hervorgeht, daß der Dichter alle Folgen des Urteils kennt. Paris ist der ausgesprochene Liebling und Schützling der Aphrodite, während Hera und Athena seinem Gegner beistehen (vgl. Γ 380 ff.: Δ 7, 27; Ε 715, 421). Alle späteren Dichter sind voll davon. In der Kunst aber ist dieser Gegenstand geradezu der häufigste in allen Epochen und allen Gattungen der Monumente, mit alleiniger Ausnahme der etruskischen Aachenkisten, gewesen, und deshalb lassen sich an die verschiedenen Pünktchen der Auffassung und Behandlung des in sich anziehenden Stoffes manche kulturgeschichtlich interessante Beobachtungen anknüpfen.

Auf den ältesten erhaltenen Denkmälern, den schwarzfigurigen Vasenbildern, finden wir die drei Göttinnen zuerst fast gar nicht, dann schwach charakterisiert: Athena durch eine Lanze, Hera schreitet regelmäßig vorn, Aphrodite macht den Schluß in der Reihe. Zuweilen werden sie von dem überall barigen Hermes geführt und in rascher Bewegung dargestellt (z. B. Overbeck 9, 8), wie auch auf dem Kypseloskalan (Paus. V, 10, 1) meist sind als schon angelangt und stehen vor Paris. Dieser ist stets bartlos und in starrer Haltung, stehend oder stehend, mit übergebogener Chlamys, zuweilen durch den beigegebenen Hund als Hirt charakterisiert, zuweilen mit der Leier. In Übereinstimmung mit dem Epos will Paris öfters erschreckt davonstehen; Hermes hält ihn zurück. Hin und wieder erheben sich die Maler Zusätze, z. B. der Iris, des Dionysos; karikaturartig ist Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 170. Manche Bilder sind falsch überher bezogen oder zeigen Versehen der Maler, infolge der fabrikmäßigen Anfertigung. Denselben allgemeinen Typus behalten auch noch die Bilder mit roten Figuren im strengen Stil, wo ebenfalls die Personen aneinander hinter einander stehen. Aber außer der feineren Malerei wurden die Göttinnen durch Allüren ganz verschieden; auch Paris erhält eine jugendliche, elegante Figur; er wird ein junger Edelmann, der meist zum Zeichen seiner höheren Bildung die Leier führt. Als typisches Muster geben wir Abb. 1353, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 174. 176. Paris hat eben mit der Schildkrotzelnher dagewesen im Gebirge, welches durch die Götter eines Rotes unter dem Vasenbundes links angedeutet wird, als Hermes naht und die Botenschaft des Zeus verkündet. Erschreckt ist der Jüngling aufgesprungen und will davon laufen, glaubt die Schen des zünftigen attischen Ephelen zu sehen, den Arist. Nubb. 361 ff. schildert; Hermes aber, die Hand auf seine Schulter legend, bedauert

ihn, daß keine Weigerung möglich ist. Der Jüngling trägt einen griechischen Mantel und hat wohl gepflegtes, bekränzt, das Götterhemd ist ebenfalls festlich bekränzt, sonst in gewöhnlicher Tracht; sein Heroldstab hat unten eine Lanzenapitze. Alle Göttinnen sind in ziemlich gleichmäßiger Festtracht; doch ist bei Hera der hohe Kalfalos, bei Athena die Ägis, bei der jüngsten Aphrodite die Blume charakteristisch. Bei Overbeck 10, 1 hält Paris, wie geblendet, sein Gewand vor Gesicht, Hera trägt den ihr zukommenden Granatapfel, Athena hat den Helm in der Hand, Aphrodite einen Kops. Oder (Overbeck 10, 2) Paris sitzt im Palaste und hinter dem schon jugendlichen Hermes schreitet zunächst Aphrodite den Eros, Athena den Helm, Hera einen Löwen auf der Hand tragend; in Anlehnung an die Erzählung von den Versprechungen der Göttinnen (s. oben; Löwe = Herrschaft, Helm = Kriegesruhm; Eros = Liebesglück).

Im Zeitalter Alexanders, wo der sog. malerische Vasenstil beginnt, macht sich eine erhebliche Veränderung in der ganzen Kompositionswiese bemerkbar: Darstellung der Landschaft, freie Gruppierung der Figuren, allerlei nebensächliche Zuthaten. Die Göttinnen werden aufgeputzt und namentlich erhält Aphrodite einen Hofstaat von Erosen. Bei Paris verschwindet die Leier, aber er erhält jetzt phrygisches Kostüm. Seit den Feldzügen Alexanders wird er überhaupt zum Vertreter der Asiaten. Um diese Zeit hatte Euphronios eine Statue des Paris gearbeitet, worin dieser alles zugleich war: Schiedsrichter der Göttinnen, Liebhaber der Helena und doch auch wieder Mörder des Achille (Plin. 34, 77: in quo laudatur, quod multa simul intelleguntur, inde decorum, amator Helenae et tamen Achillis interfector). Auf dieses berühmte Werk lassen sich aber unmöglich die jetzt vorhandenen Mästen und Statuen. Münchener Glyptothek N 135, abgeb. Lützow, Münchener Ant. Taf. 27; Brunn, Ruinen Rom S. 329, zurückführen, welche meist in mittelmäßiger, derber Ausführung nur einen zarten, träumenden Jüngling vor stellen. Der Urheber dieses letzteren plastischen Typus ist unbekannt. Wenn aber schon im Drama des Sophokles (Athen. 687 C) Paris gleichwie Herakles am Scheidewege zwischen der Äphyron Aphrodite und der kriegerischen Athena zu wählen hatte und sich seinem Wesen gemäß entschied, so spiegeln den weichlichen und wellischen Charakter noch deutlich die Gemälde, insbesondere auf den großen apollinischen Vasen bei Overbeck 10, 5 u. 11, 1, denen wir das Bild einer Vase aus Kertsch nach Compteur de Pétersh 1861 Taf. 3 hier (Abb. 1356) ergänzend beifügen. Wir sehen auf dem leider beschädigten Fruchtbilde unten in der Mitte Paris im reichsten phrygischen Kostüm, mit langem fließenden Haare (man vergleiche auch die ähnliche Figur oben S. 296

Abt. 314 u. Virgil Aen. IV, 215) und mit der Hand die Keule (der Hirten) aufstützend, in eleganter Haltung dem Hermes zugewandt, welcher seinen Auftragsausdehnt. Von den Göttinnen sind Hera und Aphrodite symmetrisch auf den durch die Ortschaft wenig motivierten Sesseln placiert, während Athena in ihrem kriegerischen Schmucke, zugleich als Gegenbild des Hermes, dasteht. Auf der Hera Schulter lehnt sich ihre Tochter Hebe, gewissermaßen als Hofdame, während bei Aphrodite Eros Pagendienste thut. Die anziehendste Besonderheit des Bildes aber beruht in dem Hintergrunde, wo hinter der nächsten Hohllinie des Ida zwei Vorgespanne einander gegenüber sichtbar worden, deren eines von der geflügelten Nike, das andre von Iris gelenkt wird, zwischen ihnen erscheinen inschriftlich links Eris, die Streitgöttin, rechts Themis, welche jener in vertraulicher Unterredung die Hand auf die Schulter legt. Zweifellos ist in dieser Gruppe, zu welcher am rechten Ende noch Zeus selber gehört, vom Künstler eine ideale Andeutung des inneren Zusammenhanges des folgenschweren Urteilspruches mit dem ganzen troischen Kriege beabsichtigt worden. Nach den einleitenden Worten des Epös: „Die Kyprien“ nämlich hat Zeus durch eigenen Rat



1856 Parthenon, Vasebild aus der Klen (20 Seite 1164)

schloß den Krieg veranlaßt; um der Übervölkerung zu steuern, hat er den großen Streit (die Kris) des troischen Krieges angefaßt (σίνδρα κοινάσας ἀνθρώπων παρδρόμα γὰρ πρὸς πολεμίας μάχας μεγάλῃς ἐπὶ Διούκῳ); und ebenso hat er sich mit Themis über diese Maferegel beratschlagt. Dieser Mätiierung des Schlichtestreites der Göttinnen hat der Maler künstlerischen Ausdruck dadurch zu verleihen gesucht, daß er Themis und Kris bei der folgenreichen Entscheidung wie in den Wolken zugegen sein läßt, ebenso auch Zeus, dessen Schluß vollendet werden soll (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, wie es auch heißt in den Kyprien fg. 1, 7; vgl. Plat. Rep. 379 E). Darum sind diese beiden, sonst so divergierenden Gottheiten hier gewissermaßen zur diplomatischen Verhandlung zusammengeführt; Themis kam auf dem

IV, 18, wo mehr die Vorbereitung und Schmückung der Göttinnen, und zwar nicht ohne einen humoristischen Zug, dargestellt ist. Paris, als Phrygier nur durch den eigentümlich gestalteten, mit kleinen Flügeln versehenen Helm gekennzeichnet, übrigens ein schöner griechischer Jüngling, mit Chlamys und Schürmschleife bekleidet, sitzt gemächlich seinen Speer aufstützend da, während ihm Hermes, ebenfalls in lässiger Stellung an einen Baum gelehnt, die Auseinandersetzung macht und seine Worte mit demonstrierender Bewegung des Heroldstabes begleitet. Hinter dem Götterboten hat sich Hera niedergelassen und deckt vor einem Handspiegel sich den Schleier zurecht, nicht ohne wohlgefällige Betrachtung ihrer eigenen Person. Gegenüber am andern Ende ist in gleicher Weise Aphrodite beschäftigt,



1357 Vorbereitung zum Parisurteil.

die zu Gedeite stehenden Gespanne des Zeus, welches Nike lenkt, Kris wurde durch die ständige Götterbotin Iris von ihrem natürlich sehr entfernten Wohnsitz herbeigeholt. — Auch auf der ziemlich ähnlichen Karlsruher Vase (Overbeck Taf. 11, 1) finden wir Kris über den Berg schauend, aber allein und mit düsterem Ausdruck der Züge, hier also wohl mehr zur Andeutung des psychologischen Affekts in dem gegenwärtigen Hader der Göttinnen, während sie dort als Habel im Welteneigenthum erscheint. Über die Deutung und das Ursprungsverhältnis beider Darstellungen s. lehrreiche Bemerkungen bei Brunn, *Troische Misc.* I S. 52 ff.

Neben solchen durch poetische Vertiefung ausgezeichneten Darstellungen begegnen wir andern, wo die späteren Künstler versucht haben, durch genreartige Motive dem so unschuldigem vorgeführten Gegenstande neuen Reiz abzugewinnen. So auf einem schönen apulischen Krater, Abb. 1357, nach Mon. Ind.

während zugleich Eros als Kammerdiener und Stellvertreter der Chariten und Horen ihr das Armband umlegt; ein Häschen, ihr Lieblingstier (vgl. oben S. 94), sitzt ihr auf dem Schoße. In höchst malwer Stellung aber steht links unten Athena vor einem aus vier ionischen Säulen gebildeten Brunnenhäuschen, in welchem ganz nach der Sitte des tugendlichen Lebens ein Votivbildchen aufgehängt ist, ein andres am Boden steht: sie ist im Begriff, mit dem aus zwei Löwenrachen strömenden Wasser sich das Gesicht zu waschen, wobei sie natürlich Helm, Schild und Lanze abgelegt hat. Dem Maler mag eine Erinnerung an die aus dem Staube des Schlafstuhles zurückkehrende Göttin vorgewacht haben; dabei brach er aber weder Callim. *Lav. Pall.* 5 vor Augen zu haben, noch den Mythos bei Euripides (*Iph. Aul.* 1204; *Androm.* 284; *Hel.* 676), wonach alle drei Göttinnen sich durch ein Bad zu dem Urtheile rüsteten. Der große Hund des Paris und das geheckte Reh,

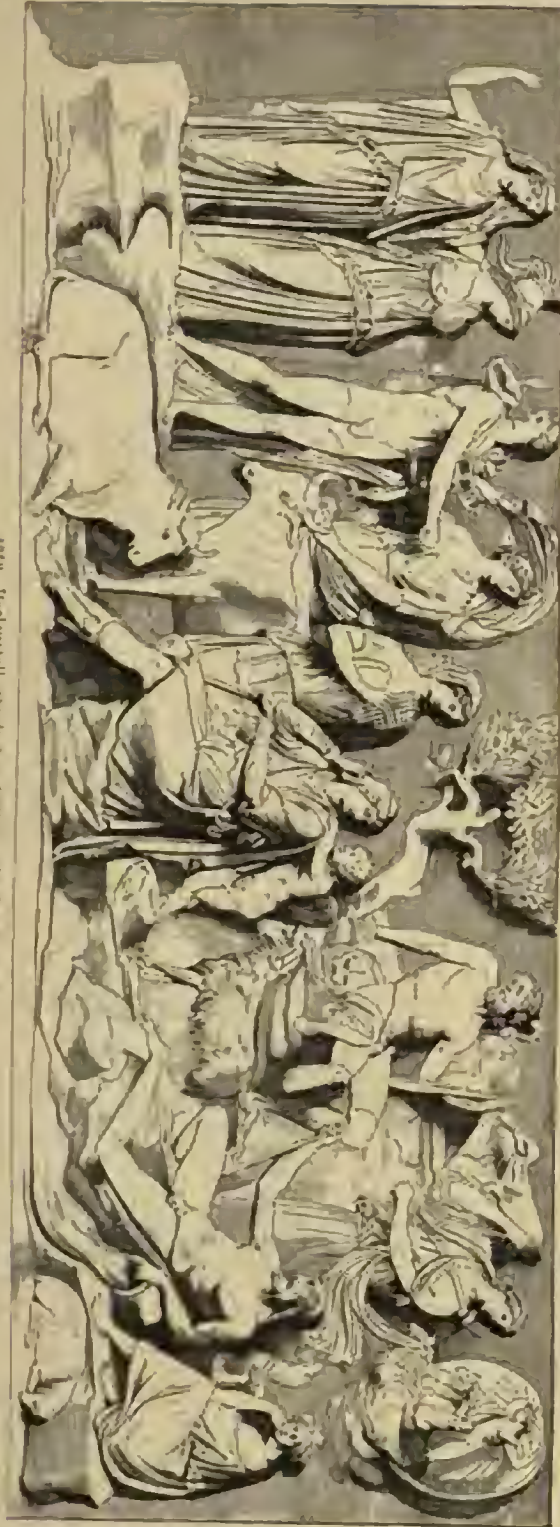


1169 Parisurteil, pompejanisches Wandgemälde (Zu Seite 1168)

welche beide öfters vorkommen, dienen hier zugleich zur Füllung des leeren Raumes in diesem mit heiser Ironie behandelten Bilde.

Einen früheren Moment ebenfalls, aber in ernsterer Behandlung, vergegenwärtigt das Vasenbild Mon. Inst.

VII, 71, wo Zeus in der Mitte thronend dem seitwärts aufmerksam hinhinblicken Hermes seinen Auftrag erteilt, während Aphrodite und Athena rechts stehen. Hero links, neben ihr aber eine großgefalgelte, hochgeschürzte weibliche Figur mit zwei Speeren, welche



an die etruskischen Figuren erinnert und kaum anders, wie als Eros gehalten werden darf, dessen Anblick zu Heras die Erfüllung der Geschichte Hians weisagt.

Auf pompejanischen Wandgemälden tritt nur etwa zwanzigmal das Parisurteil auf, wenn wir nämlich die nur andeutungsweise gegebenen Abbreviaturen hinzurechnen (Hollz N. 1267 bis 1286). So ist mehrmals nur das Paris jugendliche Busto mit phrygischer Mütze gemalt, öfter mit dem reizensten Motiv eines Fros daneben, der ihm ins Ohr flüstert oder über die Schulter steht (Ähnlich wie auf dem Relief Overbeck 12, 1). In einem vollständigen Landschaftsbilde finden wir ihn dann allein auf dem Ida unter seinen Herden sitzend (Hollz N. 1279), fast nur als Staffage. Ebenfalls nur Nebenwerk ist die ganze Scene der Vorbereitung des Urteils auf dem Bilde im Grabmal der Nasonen (Overbeck 11, 2), wo die Herden von allerlei Vieh, Wälder und Berge den größten Raum einnehmen und rechts unten dem ruhig sitzenden Paris Hermes den Apfel übergibt, während links oben, noch in weiter Ferne, die Göttinnen sich oben einander niedergelassen haben und des Rufes zum Vortreten harren.

Ausgeführt ist das ziemlich grobe Gemälde in Pompeji, welches wir in Abb. 1356, nach Mus. Borl. XI, 25 geben. Die Komposition ist ziemlich unbedeutend und hat sich, wie meist in Pompeji, zum Ziele gesetzt, schöne Figuren zu geben. Die Göttinnen haben sich auf Schau gestellt, Hera zieht den Schleier vom Gesicht ab und Athena setzt die rechte Hand in die Seite, beide mit Zuversicht und Stolz, Aphrodite aber hat sich entblößt. Sie steht, während die beiden andern in die Höhe gerückt sind, gerade vor Paris, dessen Blick Hermes auf diese nackte Schönheit lenkt. Den ganzen Unterschied der Zeiten oder des Kunstgeschmacks gewahrt man, wenn man den Charakter dieser Personen mit dem Anstand und der Würde, besonders der bessern Vasenzeichnungen vergleicht; innerhalb dieser im ganzen niederen Auffassung ist die Ausführung und Zeichnung zu räumen. Hera faßt mit Anstand den Peplos über ihrem Haupt, und auch Aphrodite erinnert nur an die übliche Darstellung dieser Göttin, nicht an Absicht in dieser besonderen Scene, so eitel ist die Haltung. Dabei ist zu bemerken, daß das Gemälde, wie alle besseren, im Original noch weit mehr als in Abbildungen das Große des antiken Stils verrät. Oben sitzt unter Bäumen ein Jüngling mit phrygischer Mütze, Hirtenstab und Laute, der nichts anderes als Paris sein kann, eine zweite Scene also, Paris in seiner Einsamkeit.

So Welcker, wogegen andre den letzterwähnten Jüngling als den Berggott des Ida lassen. Zu bemerken ist noch, daß der Hera hier auf dem Ida ganz unpassend ein Thronkessel, zur Wahrung ihrer Würde, gegeben ist; was jedoch in späterer Zeit öfters vorkommt.

Von den Reliefs, als deren älteste wir die am Kypselokasten und am amyklischen Throne nur aus kurzer Notiz kennen (Paus. V, 19, 1. III, 18, 7), sind uns nur spätrömische Sarkophage übrig, welche die einfache Darstellung der Hauptsache in natür-

weiliger die Beine des Hermes, die Hörner der Kuh, den Leib des Paris und die Beine des Eros durchschneidet. Die drei Göttinnen, auf einer Fels Höhe stehend, sind ganz in der üblichen römischen Weise charakterisirt, Hera mit dem langen Kopfschleier und Aphrodite mit dem bogenförmig über ihrem Haupte flatternden Gewande. Ihnen zeigt Hermes noch von ferne den inmitten seiner Herden sitzenden Paris, neben welchem seine bisherige Geliebte und Göttin Oinone (s. unten), eine verschleierte, aber sonst schmucklose Waldnymphe, mit der Hirtenflöte



1260 Paris und Oinone. (Zu Seite 1179.)

licher Gruppierung zum Teil mit römischen Zuthaten und Personifikationen so verquelt haben, daß die der Deutung vom poetisch künstlerischen Standpunkte aus Schwierigkeiten entgegenstellen. So das Relief in Villa Medici (abgeb. Sachs. Ber. 1849 Taf. IV, 1), wo zugleich die Rückkehr der Göttinnen nach dem Olymp dargestellt scheint; ferner eins in Villa Pamphili (Overbeck II, 6), wo eine schöne Gruppe idyllischer Nymphen die ganze linke Seite füllt. Besonders interessant ist ein drittes in Villa Ludovisi, welches wir in Abb. 1859, nach Mon. Inst. III, 29 wiederholen. Hier darf zunächst nicht übersehen werden, daß die ganze untere Hälfte auf (sicherer und glücklicher) Ergänzung beruht, wie der Bruch anzeigt,

Denkmäler d. klass. Altertums.

steht. In ihrer Haltung ist ein Zug der Trauer unverkennbar; denn der Geliebte hat das Haupt von ihr abgewandt, während ein Eros, der Nymphe unsichtbar, ihm ins Ohr flüstert. Das mehrfache Motiv dieses Abgesandten der Aphrodite, welches schon auf pompejanischen Gemälden in allerlei Variationen erscheint, ist zusammen mit der Einführung der Oinone eine malerische Erfindung wahrscheinlich der alexandrinischen Epoche, und von hoher, fast tragischer Wirkung. In der verlassen dastehenden Oinone und dem im höchsten Sinne allegorischen Eros, hier nur der Versinnlichung eines Innerlichen, erblicken wir den folgenschweren Moment dargestellt, den Keim der großen Begebenheit mit der gatten daraus sich

entwickelnden Folgenrelief: Rechts über der Felsensitz ruhig zuschauend auf einem Panthierfell der Berggott des Ida, neben ihm spähet eine halbzerstörte Nymphe (wohl eher ein Pan oder Satyr mit dem Hirtensatyr) neugierig hervor. Der Rest auf der rechten Seite des Reliefs ist, wie der Bruch angibt, nicht antik, sondern (wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert) am Stück angefügt: also Artemis und Helios oben, der Flussgott Skamander und die Nymphe unten. Die Komposition erinnert jedoch so auffällig an eine durch einen Kupferstich von Marc Anton berühmte Zeichnung Raffaels (abgeb. Sächs. Ber. 1840 Taf. VI), daß man die Benützung der letzteren annehmen darf, wogegen wiederum aus gewissen Spuren nicht un- wahrscheinlich wird, daß dem Rafael seinerseits aus verloren gegangene antike Muster vorgelegen haben.

Die frivolsten Darstellungen des Parikurtells zeigen mehrere geschultene Steine, bei denen jedoch der Verdacht moderner Fälschung vielfach nahe liegt. Für unecht hält man aus guten Gründen auch die, welche bei Overbeck II, 6—9 abgebildet sind. Selbst noch im Mittelalter finden sich Anklänge an das Urteil (s. Braun *giudizio di Paride*, Schlussvignette). Und noch im deutschen Reincke Fuchs (Gesang 10; Goethe Werke 1840 Bd. 5 S. 252) findet sich das Parikurtell in Relief auf einem kostbaren Kamm, den der Dichter ausführlich beschreibt. (Braun, mittelmäßig.)

Der früheren Geliebten des Paris, der lössischen Waldnymphe Oinone, sind wir schon auf dem Relief der Villa Ludovisi begegnet (S. 1163). In Vasenbildern ist ihre Person zweifelhaft, dagegen ist sie noch Gegenstand einzelner lyrisch gehaltenen späterer Darstellungen, besonders auf einem durch Inschriften sichergestellten Thonlampenrelief (Overbeck, Her. Gal. 12, 2), wo die Liebenden in felsiger Gegend am Flache neben wüchenden Kühen sich umarmen, ferner auf einem pompejanischen Gemälde und zwei größeren Reliefs, zwischen denen ein eigenartliches Verhältnis obwaltet. Das eine befindet sich in Palais Spada (Braun 12 Rel. Taf. 8; Overbeck Taf. 12, 5), das andre in Villa Ludovisi, welches letztere wir auch Arch. Ztg. 1880 Taf. 13, 1 wiederholen (Abb. 1300). Der äußerliche Unterschied des Spada'schen Reliefs besteht darin, daß unter der hier dargestellten Scene, also im Vordergrund vor derselben, ein nachlässiger Flussgott in bekannter Bildung und Stellung gelagert ist, auf seine Urne gestützt, zu dem Paare aufblickend und mit der Hand nach links vorwärtsweisend. Man erklärte ihn früher (Winckelmann, Mon. ined. N. 116) für den Eurytos und faßte die obere Gruppe als Paris und Helena, im Begriff, das Schiff zur Flucht zu bestiegen. Nachdem darauf Braun (a. a. O.) und Jahn (Arch. Beitr. 349) die richtigere Deutung Paris von Oinone vor der Fahrt nach Hellas gewarnt, aufgestellt hatten, machte Welcker (Allg. Denkm. V, 177)

auf das Ludovisi'sche Bildwerk aufmerksam, welches die Scene urapfänglicher und richtiger wiedergibt. Dies genauer nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst Schrellkera (Arch. Ztg. 1880 S. 145—158), dessen präzise Auslegung lautet: „Zur Linken sitzt Paris, durch die phrygische Mütze und den Hirtensab in seiner linken gekennzeichnet, auf einem Felsensitz unter einer Pinie, nicht mehr im Hirtengewande, das er auf andern Bildwerken trägt, sondern mit einer leicht um die Glieder gelegten Chitonys bekleidet. In nachlässiger Haltung, wie in Träumereien über das künftige Glück versunken, lehnt er den Oberkörper zurück und stützt das lockige Haupt mit dem seitwärts auf dem Felsen ruhenden Arm. Seitlich hinter ihm, so daß sie durch einen vorragenden Felsen unterwärts verdeckt wird, steht Oinone allein, nicht mehr traulich an Paris gelohnt, obgleich die Biegung ihres Körpers eine Stütze zu fordern scheint. Sie ist in den Mittelpunkt des Bildes gestellt und darin, wie in ihrer Geste und der reichen Kleidung, im Schmuck des Schleiers, der von ihrem Haupte über den Rücken herabfällt und dessen einen Zipfel die Rechte anmutig gefaßt hält, gibt sie sich als Hauptfigur der Darstellung zu erkennen. Mit dem Zeigefinger weist sie auf das Schiff zu ihren Füßen. Sie steht mit dem Blick der Seherin voraus, welches Urteil von hier seinen Ausgang nehmen wird (vgl. die *σφραγισμοί* E 62). Daß ihre Warnung vergeblich ist, zeigt nicht bloß die lössige Haltung des Paris, der ihr kaum einen flüchtigen Blick zu gönnen scheint, sondern auch die Ansetzung des Schiffes. Man steht auf dem Verdeck den in einem breiten Ring auslaufenden Schiff des Ankers und am Schiffshintersteil einen Schild, ein Tympanon und zwei mit flatternden Bändern verzierte Thyrsosatäbe befestigt. Nach Welcker's sinneriger Auslegung bezeichnen die bacchischen Geräte den Bausch, worin sich Paris befindet, oder die Lustigkeit, womit er seinem gewählten Glück weilt. Der Schild aber, wenn er nicht leere Verzierung ist, konnte auf den Kampf anspielen, der als letzte Folge aus dem Abenteuer entspringen sollte. Einen wirksamen Abschluss nach oben erhält die Darstellung durch einen schmalen Reliefstreifen, der von dem Hauptbilde durch eine schmale, unverzierte Leiste getrennt ist und in wohlberechneter Reihenfolge die Zinnen und Gelände Troja's summarisch andeutet. Von links nach rechts folgen ein Stück der Stadtmauer, ein Thor, eine Porticus, ein Tempel und eine einzelne Säule mit undeutlichem Aufsatz aufeinander. Man bekommt den Eindruck, als sei mit der Kleinheit dieses architektonischen Bewerkes und mit seiner Anbringung über den Figuren eine Art perspektivischer Wirkung beabsichtigt.“ Schreiber führt nun des weiteren aus, wie im Relief Spada die vertrauliche Haltung der Personen gar nicht den

Situation entspricht und die Hinzufügung des Fluges gottes zu erzeugen ohne Sinn ist. Der Verfertiger der Nachbildung habe sein Vorbild nicht verstanden und sei zu der Aufgabung der unteren Hälfte nur durch das Bestreben verleitet worden, einen mehr hohen als breiten Bildrahmen zu fassen, der mit diesen gleichgeformten, zum größten Teil aus selbigen Orngefundenen mythologischen Reliefs bestimmt gewesen sei, als architektonische Dekoration eines Prachtzandes zu dienen. (Zu diesen Reliefs gehört auch meine Abb. 317 S. 300.)

Erst in seiner Todesstunde sah Paris, von den vergifteten Pfeilen Philoklets gepöht, die verlassene Ginnis wieder. Sie allein konnte seine Wunde heilen, wie sie ihm selbst gewelagt hatte; jetzt aber wogerte sie sich diesem und verwies ihn an Helena. In sentimentaler Weise stellen pompejanische Gemälde den Moment dar, wo sie gesenkten Hauptes vor dem Blittenden sitzend mit der Linken den Schleier faßt, um ihn über das Gesicht zu ziehen, wodurch auf ihre schöne und zarte Welse ausgedrückt ist, daß sie unerbittlich gegen ihn sein Jahn, Arch. Beitr. 351. Eine mehr pathetische Auffassung zeigte eine Stätnengruppe in Konstantinopel, welche Christodor. ceph. 215 ff. beschreibt: sie kocht vor Wut und Eifersucht (ἰσχυρὸν ὀργὴν ἔχειν, ἔτι πικρὸν ἔχων θυμὸν ἔδοντα) und beunruhigt den Beschauten mit ihrem Blicke.

(Über Paris in anderen Scenen s. das Register.)
[Bm]

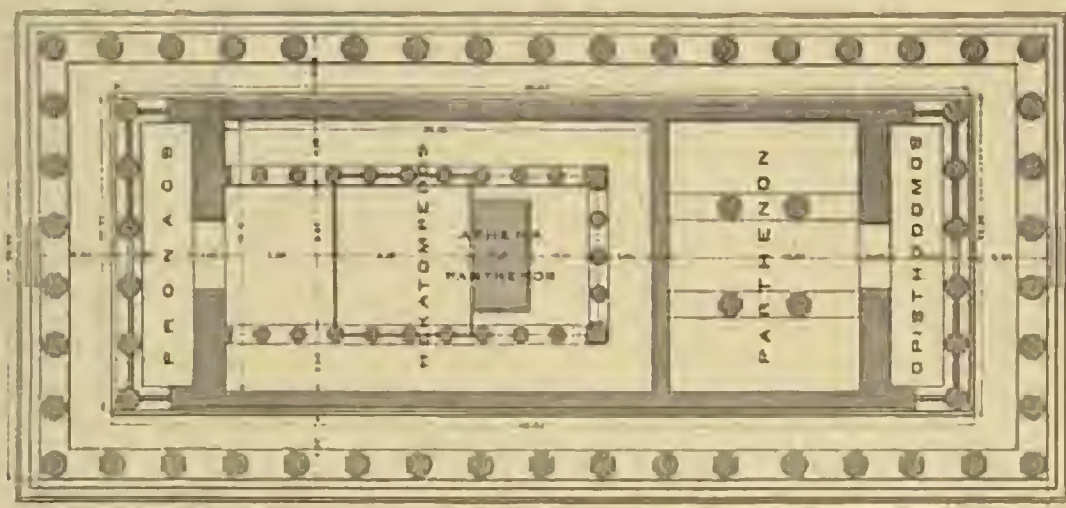
Der **Parthenon**, Tempel der Parthenos Athena auf der Akropolis von Athen, auf deren höchsten Punkt, südlich von dem über dem nördlichen Abhang sich erhebenden älteren Heiligtum der Burg- und Stadtgöttin (s. Art. «Erechthion»), durch die Feststraße von ihm getrennt. Als ein der Gottheit würdigeres Haus sollte es der bedeutenden Stellung entsprechen, welche Athen infolge der Perserkriege gewonnen hatte, und sollte (wenigstens in der wirklichen Ausführung) als Schatzhaus zur Bergung des 134 nach Athen übergeführten Schatzes des delischen Bundes, des Schatzes der Polias und der anderen Götter dienen. (Daß der Parthenon lediglich zum Schatzhaus und Agonaltempel, nicht aber zum Kulttempel bestimmt gewesen sei, lehrt Böttcher, hier gegen u. a. L. Julia, Über die Agonaltempel, 1874.) Nicht schon das 4. Jahrhundert, nach der gewöhnlichen Annahme die persistratitische Tyrannis, sondern erst Kimon begann den Bau, indem er im Zusammenhang mit seiner Befestigung des Südrandes der Burg mittels Quaderanbauten und Terrinauflagen erst die Hausfläche schuf und einen Grundriß entwarf, welcher sich noch erkennen läßt als etwas abweichend von der folgenden Ausführung (Mörpfeld). Diese fällt in die Verwaltung des Perikles und bildet den Kern seiner architektonischen

Nuschaffung der Burg. Perikles war Leiter des Baues (ἐφορῆς), Architekten waren Iktinos und Kallikrates (Iktinos, der auch das eleusinische Telesterion und den Apollotempel bei Phigalia baute, und Karpion schrieben auch über den Bau, Vit. 7 praef. 12). Die Bauzeit ist verschieden berechnet worden, zuletzt auf die Jahre 447 bis 438 (Lambek, Histor. Untersuch., Arnold Schäfer gewidmet, S. 39). Das Innere der Cella war bereits 438 zur Aufnahme des Gottesbildes (der Parthenos, s. Art. «Phidias») bereit, der dem Schatz bestimmte Hinterraum 435.

Über die weiteren Schicksale des Tempels haben wir nur die Nachricht, daß 341 die Cellathür einer Reparatur bedurfte und daß 304 Demetrios das Hinterraum als Wohnung bezog und darin ein recht unheiliges Leben führte. In byzantinischer Zeit endlich, im 5. oder 6. Jahrhundert, wurde der Tempel in eine Kirche der hl. Sophia, später der Muttergottes (Theotokos) umgewandelt und ward die Hauptkirche Athens. Die Christianisierung des Tempels hatte allerlei Umbauten zur Folge, deren Chronologie nicht bekannt ist. Der Eingang ward nach Westen verlegt, der Hinterraum bildete den Narthex, aus welchem Thüren in die Cella gebrochen wurden. Die in den Pronaos eingebaute Apsis lehnte sich an die zu dem Zweck erweiterte Öffnung der Ostthüre an; die alte Säulenstellung des Innern blieb ohne neuen. Während der Hinterraum (jetzt Narthex) seine alte Kassettendecke behielt, wurde die Cella mit überholtem Mittelschiff überwölbt. Die Außenwände, entlang der nördlichen und südlichen Langwand, wurden abgelenkt und Strohebögen vom Gebälk gegen die Cellagewölbe geführt. 1206 ging die Kirche an den lateinischen Bischof über (S. Maria di Atene), 1450 an den Islam. Die Umwandlung in die Moschee hatte keinen erheblichen Einfluß auf den Bau, außer daß ein Miaret in der Ecke der westlichen Vorhalle aufgeführt wurde. 1687 belagerten die Venezianer unter Morosini die Akropolis, und am 26. September schlug eine Bombe in das im Parthenon eingerichtete Pulvermagazin; die Explosion warf den mittleren Teil des Baues auf immer in Trümmer. Nur Ost- und Westende stehen noch aufrecht. Unter all diesen Schicksalen hatten nicht bloß die Bauliste zu leiden, sondern auch die Skulpturen. Bei der Christianisierung wurde die Mittelplatte des Metopes herausgenommen und bei Seite gesetzt; die Mittelfiguren des Orgiebels und Poseidon-Gespans im Westgiebel mußten Heiligen den Platz räumen und sind zu Grunde gegangen. Den größten Schaden stiftete die Explosion, zahlreiche Metopen wurden zerstört. Und als nach dem Fall der Burg Morosini als Trophäe die Plende Athens aus dem Ostgiebel nehmen wollte, stürzten sie in die Tiefe und zerschellten. Endlich hat um die Wende des vorigen und unseres Jahrhunderts Lord

Elgin den Tempel vollends geplündert, indem er nicht bloß (worn er durch Firman berechtigt war) die bereits abgelassenen Stücke und die freiliegestellten Giebelfiguren wegnahm, sondern auch noch wohlgefügige Metopen austrach. Er schaffte alles nach England, und seit 1818 machen die Elgin-Marbles den wertvollsten Antikenbesitz des British Museum aus. Zugleich aber hat er eben durch das Wegschaffen die Skulpturen vor weiterer Beschädigung durch Verwitterung und durch Unrat gesichert, und die Kenntnis der Antike in epochemachender Weise gefördert. Das neue Königreich Hellas hat die Ruine von dem späteren Plünderer befreit (Abb. 1861 auf Taf. XXXI, nach Photographie) und viele Skulpturen trümmer aus dem Schutt gezogen, welche in dem bo-

und Tempel, 1672 der Jemil Bahin die erste bessere Beschreibung. Aus 1670 besitzen wir eine Ansicht der Akropolis (Mitteilungen II Taf. 2). 1674 entstanden die besonders wichtigen Zeichnungen Carreys und eine anonyme Ansicht der Westseite; 1676 Spion und Whalers, 1866 Gaviers d'Offices, 1687, unmittelbar nach der Explosion, Vernedes Zeichnungen. 1740 zeichnete Dalton, 1751 Stuart und Revett für das große Werk der Altertümer von Athen, 1766 Le Roy, 1766 William Pars, 1787 Worsley, 1800 Lusieri und Fiedor, 1810 Cockerell. Als Ersatz des später zerstörten dienen auch ältere Gipsabgüsse, wie die Fauvels für den Ostfries, die Elgins für den Westfries. Aus der großen Literatur über den Parthenon sei nur eine Auswahl genannt: de La-



1362 Grundriß des Parthenon

sonderen Akropolismuseum (v. Sybel, Katalog d. Skulpt. z. Ath. 339) untergebracht sind.

Die Geschichte der Parthenonstudien kann hier nur flüchtig skizziert werden. Die älteren Beschreibungen und noch mehr Zeichnungen (zum Teil noch unvollständig) haben insofern großen Wert, als ein manches noch intakt geblieben, was erst später zu Grunde ging. Am wichtigsten sind die unmittelbar vor der Explosion genommenen Zeichnungen. 1417 war Crinon der Plazivilli aus Ancona in Athen; er gab die ersten Skizzen und Beschreibungen. Aus dem 15. Jahrhundert stammen noch die Beschreibungen des Wiener und des Pariser Anonymus, aus dem 16. diejenigen der Korrespondenten des Tübinger Professors Martin Crusius, Simeon Kabisilas und Theodoros Zygomalas. Die Zeit 1669 in Athen angehenden Kapuziner gaben den ersten Plan der Stadt aus der Vogelperspektive, darin auch Burg

borde, Le Parthenon 1818 (nur drei Lieferungen sind erschienen); Adolf Michaelis, Der Parthenon (Text und Atlas) 1871, das Hauptbuch, worin unser ganzer Wissen über den Parthenon nach den Regeln philologischer Kritik und Interpretation zusammengefaßt ist; Eugen Petersen, Die Kunst des Pheidias am Parthenon etc. 1873; Heinrich Brunn, Die Bildwerke am Parthenon (Münch. Sitzungsber. 1874); Friedrichs Wolters, Bausteine 1883 (N. 534—722), wo auch die wichtigeren neuere Literatur vollständig zu finden ist.

Grundriß (Abb. 1362, nach Athen Mittell. 1881 Taf. 13). Der Tempel ist nach Osten gerichtet. Er misst 31 zu 70 m. Wir erkennen den üblichen dreistufigen Unterbau (krepis) mit eingebetteten Treppentritten vor den hohen Eingängen. Der Tempel selbst ist ein dorischer Peripteros oktastylus; auf die acht Säulen in der Front kommen 17 in der



(261) Die Ruine des Parthenon. (Zu Seite 112.)





1302 Außen einer Fassade, wie Vermutlich einst verstanden. (Zu Seite 117.)

Länge. Der Cellarum ist archaisch-stylis korinthisch. Im Unterraum von den altarischen Tempeln und dem Thesen mit ihren Vorhallen in aufsteigender Linie des Parthenon je sechs Säulen in Front, und die Kolonnaden stehen vor den weniger hervorstechenden Stümpfen der Langwände. Die Zwischenräume der Säulen sind vergittert, die östliche Vorhalle (Pronaos)

diente zur Aufbewahrung kostbarer Weingeschenke und Geräte, die westliche vielleicht als Angestrichen der Schatzkammer. Eine weite Hohlthüre führt in die Cella, welche 29,82 m, das ist 100 griech. Fuß lang ist, daher heißt der Raum der Hundertfüßige (Hekatompedon). An den Langwänden und an der Hinterwand läuft eine Stufenreihe, der Stylobat, welche sich

ein wenig über das Niveau des Mittelschiffes, welches zwischen den 7 und 8 Säulen das breite Untergestell (*σάπρον*) des Götzenbildes umschloß; die hinteren zwei Drittel des Mittelschiffes sind durch Schranken zwischen den Säulen eingeebnet; dicht vor dem Bathron erhöht sich noch eine innere Querschranke.

Von der Westseite aus tritt man in den Opisthodom, aus welchem wieder eine gewaltige Flügelthür in den Hinterraum führte, das gegen die Cella ganz abgeschlossene „Jungfrauenzimmer“, den Parthenon im engeren Sinne. Dieser Raum, etwas weniger tief als breit, durch zweimal zwei Säulen in drei im nähernd gleichbreite Schiffe zerlegt, diente als Schutzhaus (Taufhaus) und vermutlich infolge seines häufigen und praktischen Gebrauchs wurde sein spezieller Name zur populären Bezeichnung des ganzen Gebäudes (Über die Teile des Tempels und ihre Benennungen vgl. Böckh, *C. J. Gr.* I, 177; U. Köhler, *Mithteil.* 1880 S. 89; Dörpfeld 1821 S. 281 Taf. 12.)

Aufbau (Abb. 1363, nach der Zeichnung Niemanns in den Wiener Vorlegeblätter). Der Hinterbau, welcher dem Auge entzogen sein sollte, besteht aus Porosquadern, äußerlich zum Teil aus Blossenquadern. Als Kern des Stufenbaues (schräg treppf er sich dreifach ab und ist hier mit Marmorplatten verkleidet, die Stufen sind aus großen Marmorquadern gebildet. Die Säulen sind wegen der Größe des Gebäudes etwas unregelmäßig und dichter gestellt als im Thesäon. Der untere Durchmesser beträgt 1,600 m. Der Schaft hat Anschwellung und Verjüngung, 20 Kanäle und eine Halskerbe. Das Kapitell hat das straffere Echinoprofil der Blütezeit und vier Ringe. Die großen Alabasterplatten umgeben den Hauptbalken (Epistyl), dessen Elemente von Säulenaxe zu Säulenaxe reichen und der in der Dicke aus drei hochkantig gestellten Platten zusammengesetzt ist. Der 1,35 m hohe Architrav schließt mit einer Platte (Cantol) mit untergelegten Regaino, an welchen je sechs Tropfen hängen. Triglyphen stehen sowohl über Säule wie über Interkolumnium, die Ecktriglyphen sind entsprechend dem hier aber die Säulenaxe verlaufenden Architrav auch hinausgerückt. Die Schlitze endigen mit flacher Nische. Die Metopen sind skulptierte Platten, welche in die Triglyphenabstände eingefügt sind; unter dem Relief ist eine Plinthe, aber über eine Oberschwelle stehen gelassen. Der Triglyphenfries schließt mit ionischem Antrakt. Aus der schräg ausliegenden Untersicht der Giebelplatte hängen ebenfalls schräg nach außen mit 18 flachen Tropfen besetzte Mutuli (Reinheitszeichen der Dachsparrenköpfe). Ein schlichteres Gebälk verkleidet die Dachsparren der Giebel und trägt noch zur Abdämmung des Wassereinfalles eine gebogene Sima, während das Gebälk der Langseiten zwischen freistehenden Säulen gegen den Abwasser offene Balthen läßt. Umhüll-

te Löwenköpfe sind an den Enden der Langseiten bloß dekorativ angebracht. Höhe und Breite des flachen Giebelreiecks stehen im Verhältnisse von 8:25. Das Tymponon ist glatte Quadermauer als Hintergrund für die auf dem Geison eingestellten Marmorfiguren. Die Tragkraft des Gebälks ist durch eingeebnete Flächenbalken verstärkt. Den First trübten ein Akroterion, statt Eckbühnen standen goldene Giebelkränze auf besonderen Basen. — Die Cella liegt 0,70 m höher als der Säulengang (*στέπών*). Die Säulen der Vorhallen sind denen des Eingangs gleichartig, aber kleiner. An den Schäften sind Lehren für die Marmor-schweller des Gitterverschlusses angebracht. Die Anten der Langwände schließen mit Antrakt, doppeltem Kymation und Platte. Das Epistyl der Cella ist gebildet wie das äußere; es trägt aber statt des dorischen Triglyphenfrieses den ionischen Zophoros mit krönendem lesbischen Kyma; darüber eine Platte mit krönendem dorischen Kyma. Das Gebälk läuft um die ganze Cella. Die Außenwände (Pteron, Pronaos und Opisthodom) sind mit Steinplatten horizontal geheckt, deren Untersicht mit ihrem eingekehlten Kassetten das Bild eines Balkenbündels wieder gibt. In Pronaos und Opisthodom lagern sie auf horizontalen Steinbalken. Die 10 m hohe, aus Holz oder Bronze mit solcher Verzierung geschaltete Flügelthür hatte hölzerne Antepognata. Innen folgte noch eine Gitterthür, deren Rollgehäuse sich in den Marmorboden eingegraben haben. Die 1,17 m dicken Cellamauern zeigen unten einen Sockel aus hochkantig gestellten Platten, darauf sind Quadern geschichtet. Das Innere der Cella ist zu sehr zerstört, um sich im Aufbau herstellen zu lassen. Die Portikus war aber nicht zweistöckig, wie man früher annahm. Das Bathron war mit dem Unterbau aus Poros aufgemauert; seine Untersicht liegt noch mitten im Marmorboden zu Tage (die Stelle A bei Michaelis). Es hat die für ein Standbild erforderliche Platte, aber doppelte Breite mit Rücksicht auf die Breite der Plinthe und auf die oben dem Bild anzusetzenden Accessorien und Antheimata. Ob der Parthenon ein Hypäthrontempel gewesen, diese gern verhandelte Frage wird von Bötticher, Michaelis u. a. bejaht, von anderen, wie Rebs, Dürm (Rankunst der Griechen S. 130) verneint. Auch der Hinterraum (Parthenon) hat seinen Innenbau ganz eingeholt.

Im Parthenon hat der dorische Tempel seine edelsten Verhältnisse erhalten, in der Mitte zwischen der allerrömischen Schwere und Überfülle und der späteren eleganten, aber unkräftigen Schlankheit und Zierlichkeit. Bemerkenswert ist das Eindringen von ionischen in den dorischen Bau. Das persische Zeitalter verfügt über die von den verschiedenen Stämmen (oder wie die innerhellenischen Kunstprovinzen zu definieren sein mögen) ausgebildeten Kunstformen, hier gibt es dem dorischen Bau

durch taktvolle Einführung von ionischem geößeren plastischen Reliefum.

Technik. Der ganze Tempel mit Einschluss seiner Skulpturen ist aus pentelischem Marmor aufgeführt. Im Gegensatz zu der früheren Ausführung

dach lagernden Dachziegel sind aus dem transparenteren parischen Marmor geschnitten. — Die Ausführung des Marmorwerks ist unerreicht vollkommen. Die Quadern sind ohne Mörtel aufgesetzt und mit metallenen Schwalbenschwänzen in den Lagerfugen



1261 Kentaure von einem Lapdämon bezwungen. (Zu Seite 1172.)

von Hochbauten in steckdarbzogenem geringeren Stein ist hier das ganze Haus solid aus Marmor gebaut; und im Gegensatz zu der früheren Bevorzugung des parischen Marmors auch für architektonische Skulpturen ward hier der einheimische pentelische anschlusslos herangezogen. Auch dies ein perikleischer Gedanke. Nur der Unterbau ist aus piräischem Poros und die auf hölzernen Sparren

verklammert (die Säulenstämme sind mittels hölzerner Dübcl aufeinander gerichtet). Die Stabflächen sind nur am Saum abgeschliffen, der Spiegel ist verbleibt, damit die Quadern nur mit dem Saum sich berührten, also um so leichter schlössen und um so fester aneinander haften. In der That ist es nicht möglich, in die intakten Fugen auch nur ein Federmesser zu schieben. Ebenso die Säulenstämme.

Die Elemente der Wände und Säulen sind also unkenntlich und in der kunstgeschaffenen Einheit der Wand und der Säule ohne sichtbaren Rest aufgegangen. — Die Wände und Säulen sind ein wenig nach innen geneigt, die Festsäulen etwas verstärkt,

Weiterbildung aller Schemata den gegenwärtigen Kultus unmittelbar darstellend.

Zuerst plecto, wenn es zum Hochklang kam, der Säulenkrans mit seinem Gefährte aufgerichtet zu werden, die Cella nachher demnach werden wir



1345 Lapithe und Kentauros. (Zu Seite 1179.)

ihren Abstände etwas vermindert. Eine beachtliche Karvatur der Horizontalen zum Zwecke optischer Wirkungen wird von mehreren behauptet (Pensée, a. Michelis), von anderen bestritten (Böttcher, Dorn S. 108).

Die Skulpturen. Die Kompositionen sind polygotisch groß: umfassend, figurreich, gefangen-voll; teils in Mythen die Mähr der Gegenwart vorbildlich zur Anschauung bringend, teils in originaler

zuerst die Metopen betrachten, alsdann die Giebel und zuletzt den Cellafries.

Die Metopen, 14 an den Schmalseiten, 32 an den Längsseiten, sind 1,34 m hoch, 1,27 m breit. Das Bildwerk ist in höchstem Relief aus der Platte gemeißelt, eine Plinthe und ein Sturz sind stehen gelassen. Die Figuren sind (im Unterschied von den zwar auch tief herausgeschnittenen, aber doch nur flachmodellierten schmittischen Metopen) wirkliche

Rundbilder, die nur hinten mit der Platte zusammenhängen, einzelne Glieder sind ganz vom Grund gelöst, daher dann auch meist ausgebrochen. Die Metopen der Schmalseiten nebst den nächst anschließenden der Längsseiten sind noch am Bau, freilich arg verwittert, die übrigen teils durch die Explosion zer-

Gigantennachie, Kentaurornachie, Hipersie, Amazonennachie — alles mythische Kämpfe, in welchen Athena entweder direkt oder in ihren Athenern Großen wirkt, und Kämpfe, die in Auswahl und Zusammenstellung in der athenischen Kunst als mythische Vorbilder der Überlegenheit des Hellenischen über das Bar-



1361. Kontour und later Lapide. (Zu Seite 1179.)

stört, teils in London, wenige in Athen im Akropolismuseum, eine in Paris. Durch die älteren Zeichnungen kennen wir die der Südseite vollständig, wenigstens den Hauptzügen ihrer Komposition nach — Die Metope pflegt hier nur zwei Figuren zu enthalten, Einzelscenen eines größeren Ganzen, das durch Zusammenfassung längerer Metopengruppen erscheint. Von Haus aus sollten die Metopen je einer Seite ein solches Ganzes zur Anschauung bringen,

barische, wie sie sich in den Perserkriegen bewährt hatte, beliebt waren.

Die Gigantennachie (auf den 14 Tafeln der Ostfront) eignete sich am besten zu Metopenschmuck, weil sie ursprünglich aus lauter selbständigen Einzelkämpfen erst zusammengewachsen ist, die dann hier auf den Tafeln wieder auseinandergelegt erscheinen. Nur daß vier Tafeln dazu verwendet worden sind, auf ihnen die Streitwagen den Kämpfern der be-

nachbarten Metopen folgen zu lassen. Das Metopenpaar über dem mittleren Interkolumnium zeigt Athena, welcher hier überall die erste Stelle gebührt, und ihr Flügelgepann. Linkshin folgt im nächsten Metopenpaar Zeus mit seinem Wagen, Hera

nach der älteren Weise noch ganz menschlich gebildet, noch nicht in den halbtierischen Gestalten wie im Pergamoner Fries. Der Südseite war ursprünglich die Kentaurmahl, der Nordseite, wie es scheint, die Zerstörung von Ilion zugewiesen. Aber um die



1967 Kauer und Epithor rionul (Zu Seite 1118)

und der beschildete Ares; endlich, von Panther und Schlange begleitet, Dionysos, und Harmonia in der Chlamys. Rechts von Athena folgt Herakles im Löwentel und sein Gespann, Apollo bogenschleudend, und Artemis; endlich Poseidon und sein aus dem Meer auftauchender Wagen (Robert, Arch. Ztg. 1884 S. 47). Die Giganten sind

Monotonie gleichartiger Szenen zu brechen, und vielleicht auch um den auf dem Hauptweg die Nordseite des Tempels Umwandelnden den Inhalt aller vier Metopenreihen wenigstens im Auszug zu zeigen, hat man die mittleren Tafeln aus der Nord und Südreihe miteinander vertauscht, so daß jetzt denn Kentaurmahl und Zerstörung von Ilion mitten zwischen den Illu-

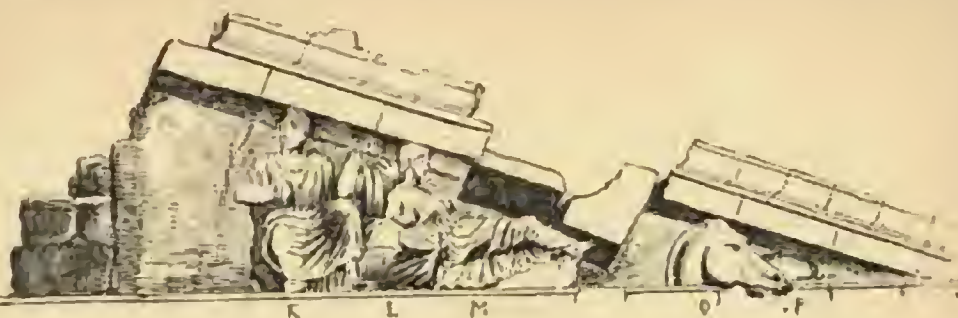
persiabildern der Nordseite und sieben Hesperissenzen mitten zwischen den Kentaurenabschreibungen der Südseite stehen (so O. Rofsbuch, Arch. Ztg. 1834 S. 57). — Kentaurenmachie (Abb. 1364 nach *Ancient Marbles* vol. VII pt. I, 1865, 1866, 1867 nach Photographie). Froyel der Kentauren bei der Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithos mit der Deidamia und ihre Bestrafung wesentlich durch die Hilfe des Theseus von Athen. Die Szene ist bezeichnet durch die Weinkrüge, welche am Boden herumliegen oder auch von den Kämpfenden als Waffe geschwungen werden. Auf einer Tafel sehen wir die Braut mit einer andern Frau zu einem Götterbild flüchten, sonst überall Kentauren, bald eine Frau raubend, bald im Kampfe mit Lapithen- oder Athenerjünglingen ringend, eiegend oder unterliegend, in mannigfaltigem Wechsel der Gruppierungen, wie sie hier nicht der biblischen Tradition zu entnehmen waren, sondern neu geschaffen, aus dem ursprünglich ephorischen Typus der Kentaurenmachie entwickelt werden mußten. — Die übrigen Metopen der Langseiten scheinen die Hesperiden dargestellt zu haben; wenigstens ist eine Szene daraus auf dem Metopenpaar 24 und 25 der Nordseite unverkennbar abgebildet wie Helona, von Menelaos und einem Hektor verfolgt, zum Palladion flieht; Aphrodite tritt zwischen ein, ein Kros fliegt von der Göttin aus und entwallt seinen Zorn — ganz wie er auf einer athenischen bemalten Vase derselben Periode dargestellt ist, auf der das Vasenbild von den Metopen, oder beide Darstellungen von einem gemeinsamen Vorbilde abhängig sind. — Die Metopen der Westseite geben Szenen des Amazonenkampfes; die Amazonen sind nicht bekrönt. — Der Stil der Metopen ist nicht gleichartig; verschiedene Hände haben daran gearbeitet, wie denn zur Ausführung des Parthenon alle Kräfte aufgeboten wurden und Künstler der verschiedenen Zeitalter, Schulen und Richtungen beisteuerten. Während einzelne Tafeln noch befangen, kleinlich und hart sind in der Disposition im Raum und in der plastischen Anordnung, bewundern wir an anderen die Größartigkeit der Komposition und die Vollformigkeit der Plastik in vollendeter Raumerfüllung, Energie der Handlung, brillanter Zeichnung, ja malerischer Empfindung, leuchten unter den aufgestellten Proben vorzüglich Abb. 1365 und 1366 hervor.

Die Giebelgruppen sind leider sehr zerstört, die Mittelfiguren fehlen, auch fast alle Köpfe. Die Komposition kennen wir nur aus den älteren Zeichnungen, Anschauung der Plastik geben die Elgin-Marbles und etliche Reste in Athen. Zur Darstellung sind zwei Mythen der Athena gewählt, ihre Geburt und ihre Besitzergreifung des attischen Landes (Paus. I, 21, 5). Jene spielt auf dem Olymp und zieht die ganze hellenische Welt an, die letztere

spielt auf der Akropolis selbst und hat mehr lokale Bedeutung. Der Ostgiebel (Abb. 1368 auf Taf. XXXII, nach Carroys Zeichnung bei Michaelis) bezieht sich auf die Geburt der Athena. Hephaistos (oder Prometheus, sofern in attischer Sage er Jenseits vortritt) hat mit der Axt das Haupt des Zeus gespalten und Athena ist daraus hervorgesprungen, in ihrer vollen Rüstung: bei der glänzenden Erscheinung geht eine mächtige Bewegung durch den Olymp und die ganze Welt, wie dies der Homerische Hymnus auf Athena schildert. Vasenbilder, altertümliche und strenggotische (vgl. Abb. 171), stellen den Geburtsakt selbst dar: in kleiner Figur erhebt sich Athena aus dem Kopf ihres Vaters. Phidias dürfte diese, zwar auch in älterem Rundbild ausgeführt vorkommende Darstellungsweise als den Gesetzen ausgebildeter Plastik widersprechend gefunden und den Moment nach der Geburt vorgezogen haben, welchen der Homerische Hymnus zeichnet und ein Madrider Relief vor Augen stellt (s. Abb. 172). Wir sehen die Jungfrau in voller Gestalt und ihrer ganzen Wehr, mit Helm und Ägis, Schild und Lanze schwingend, in der rauschenden Bewegung, welche sie auf ihren Platz vor Zeus geführt, dessen Auge mit freudigem Stolz auf der wehrhaften Tochter ruht, während Nike mit dem Kranz zu ihrer Herrin eilt; und wir sehen Prometheus über die Wirkung seines Schlags zurückfahrend. Nur von diesen beiden Figuren besitzen wir Torsen; Nike (J bei Michaelis, Abb. 1372, nach Photographie, wie alle folgenden Einzelstücke der Giebelgruppen) floh nicht, sondern eilte mit großen Schritten zu Athena, Prometheus (H) aber warf beide Arme in die Luft. Vermutlich war noch die Personifikation der Wehen, Eileithyia, zugegen und ein Kreis olympischer Götter, in verschiedenem Grade von dem Vorgang in Mitleidenschaft gezogen. Erhalten sind außer einer nur die weniger Beteiligten aus den Flügeln des Giebels, welche der Künstler, der sich senkenden Höhenstränge folgend, stehend oder kniehend bildete; links drei Frauen, eine aufgeregt Hinwegstrebende (G, Abb. 1373, sog. Iris), zwei auf Stühlen ruhig Sitzende, einander zugewandt (FF, sog. Demeter und Kore) und ein auf niedrigem Fels und untergelegtem Löwenfell und Mantel sitzender Jüngling (D, sog. Dionysos, auch Theseus oder Herakles); rechts drei sitzende Frauen, die erste nach der Mitte hinstreckend, die andre mit sich beschäftigt, die dritte auf einer Felsbank hingestreckt, mit dem Oberkörper an der Brust der vorigen ruhend, der Hauptseene den Rücken kehrend (KLM, sog. Moiren). Endlich ist das ganze Bild eingerahmt von den großen Himmelshebern, links von dem aus den Wellen des Meeres auftauchenden Viergespann des Helios (ABC), rechts von der hinabreitenden Selen (N) in der Morgenfrühe wird Athena geboren (vgl. Nissen, Rhein. Mus. 40, 337). — Der Westgiebel (Abb. 1369 auf Taf. XXXII, nach



1172. Kopenhagen. Athena oder Thetis, vom steinernen. (Zu der 1171.)



1299 Der Ostgiebel des Parthenon gezeichnet v. J. 1874. (Zu Seite 1179.)



1300 Der Westgiebel des Parthenon gezeichnet v. J. 1874. (Zu Seite 1179.)



1301 Vom Osten des Ostgiebels: Zug der Opferanten. (Zu Seite 1180.)

Carreys Zeichnung bei Michaelis) stellt den Wettstreit von Athena und Poseidon um das Land Attika dar. Im alten Burgtempel (s. Art. «Erechtheion») wurden Athena und Poseidon unter einem Dache verehrt. Als sichtbare Zeichen dieser Götter zeigte man im Tempelgarten den Ölbaum der Athena und unter dem Tempel den Seewasserbrunnen mit dem Dreizackstofs Poseidons im Felsen. Die Tatsache dieses Doppelkultus, in welchem doch immer Athena die erste Stelle hat als die ausgesprochene Staatsgöttin, formt sich im Mythos zur Geschichte eines Streites um den Besitz des Landes: fast gleichzeitig erschienen die Götter auf der Höhe und ergriffen Besitz durch ihre Wunderzeichen; ein Schiedsgericht entschied für

schneidet die Zentralgruppe ab. In den Flügeln des Giebels sitzen und hocken unerklärte Gestalten, vielleicht die Parteien der Streitenden, auf Athenens Seite zwei Frauen mit einem Knaben zwischen sich (*DEF*) und auf den Windungen einer Schlange hockend ein Bärtiger, an welchen sich ein Mädchen schmiegt (*BC*); auf Poseidons Seite ein Knabe bei einer Frau (*PQ*), rechts ein Eros bei einer nackten Gestalt auf dem Schoße einer Hockenden (*RST*) und auch eine Frau (*U*). In den äußersten Ecken wieder einkniende Gestalten, hier die Götter der attischen Gewässer, links Kephisos (*A*, Abb. 1371), dem etwa eine Quelle zur Seite saß, rechts Ilissos und Kallichmos (*VW*). — Die lange Reihe der Erklärungen



1371 Der Fluhgott Kephisos, vom Westgiebel. (Zu Seite 1164.)

Athena. Die Skulpturen sind fast ganz zerstört; die Komposition lehrt uns wieder die Zeichnungen. Blitzschnell vollzieht sich die Handlung: oben angekommen sind die Götter von ihren Wagen gesprungen, Poseidon (*M*) hat den Dreizack in den Fels gestossen, aus der Spalte hervorsprang, im Bilde durch einen Delphin verkörpert (nicht durch ein Ross); aber schon ist Athena erschienen, den bereits emporgeschossenen Ölbaum faßt ihre gehobene Linke (Arch. Ztg. 1882 S. 382). Gewaltig sind die Bewegungen. Nur in der zurückfahrenden Bewegung Poseidons ist der Stolz Athenas ungesprochen. Dann folgen in symmetrischer Gegenüberstellung die beiden Viergespanne der feurig blühenden Rosse; kaum zögelt sie die ganze Kraft der zurückgelehnten Lenkerinnen, Nike (*G*) und Amphitrito (*O*, deren Torso erhalten ist), neben jedem Wagen ein Begleiter, Hermes (*H*) dort, ein Nereide (*N*) hier. Hinter dem Rücken der Lenkerinnen

beider Giebel (insbesondere der Gruppen in den Flügeln) hat Michaelis auf S. 165 und 180 zusammengestellt. Welcher z. B. wollte im Ostgiebel Personen der Burgkulte erkennen, wie Kekrops, Thallo und Anxo, Aglauros Herse und Pandrosos, in *BC* des Westgiebels Herakles und Hebe, in denselben Michaelis (nach Reuvens) Asklepios und Hygieia. Seitdem sind wieder neue Deutungen aufgetreten, wie die Petersens, welcher z. B. in der Prachtgestalt Ostgiebel *M* Aphrodite erkennt, und die Brunn, welcher die in den Eckfiguren vorliegende grafsartige plastische Naturanschauung auch in den Flügelgruppen wiederfindet, so sieht er im Ostgiebel den Olympus (*D*), die Harpyien als Fortnerinnen des Himmels (*EF*), in *KLM* die Hyaden; im Westgiebel Kithieron und Barnes (*BC*), Pentelikon und Hymettos mit Lykabettos zwischen sich (*DEF*), Piraeus und Munychia (*PQ*), Eros bei Aphrodite auf dem Vorgebirge Kollas (*RST*), Vor-

gebirg Zoster (17), Paralos und Myrto (VW), also eine detaillierte Verkörperung des attischen Landes in allen seinen Teilen. Auch die neueste Spezialschrift (Ch. Waldstein, *Essays on the art of Phidias*, Cambridge 1885) nimmt Natargottheiten an und bestimmt

gruppen reliefgemäßer komponiert als etwa die aeginetischen (vgl. oben Abb. 253, 249), welche ebenbürtig frei, ohne Rückwand, aufgestellt sein könnten; die athenischen sind bestimmt auf die Vorderansicht gerichtet. Auch in Behandlung des architektonischen



1279. Athena, vom Ostgiebel. (79. seit 1104.)

Aufbaues der Gruppe sind die athenischen weit überlegen. Sie teilen den architektonischen Aufbau und das Gleichgewicht der Massen mit den aeginetischen und olympischen Giebeln (letztere s. Abb. 1272 auf Taf. XXVII), aber sie sind nicht mehr in der steifen Symmetrie befangen, sie ordnen das Einzelne mit Freiheit und Abwechslung, die Komposition ist gerade in der Abwägung reicher und lebendiger. Auch die Wahl des Momentes ist, wie im Ostgiebel glücklicher als in den älteren Darstellungen des Vorgangs, so auch im Westgiebel dankbarer gewählt als im Ostgiebel von Olympia: in beiden Giebeln sind zwei Gegner nebeneinandergestellt, jeder mit seinem Wagen, dort im Moment vor der Handlung ist alles Ruhe, hier mitten im Wendepunkt der Aktion ist alles Leben. Die Lokalgötter des Westgiebels finden sich ähnlich am olympischen Tempel, doch in minder entfalteter Kunst; Helios und Selene hat Phidias sowohl an der Basis des Zeus von Olympia wie der Parthenon gleichartig verwendet; wie hier bei der Geburt der Athena, so dort bei der der Aphrodite und der Schöpfung der Pandora. — Was den technischen Stil betrifft, so ist wieder die Vergleichung mit den Aegineten lehrreich, Jenseit von Künstlern gemacht, deren

die sog. Tauschwestern (Ostgiebel LM) als Crata und Thetis.

Die Giebelgruppen sind, wie alle solche, als Reliefs gedacht, aber die Figuren sind, wie auch die von Aegina und Olympia, vom Hintergrund abgelöst in voller Rundung gearbeitet; auch ihre Rückseite ist mit aller Sorgfalt ausgeführt, damit das Werk nach allen Seiten vollkommen sei. Doch sind die Parthenon-

Formenwelt in der Förmigkeit des Ergusses angewachsen war, in den Aegineten glaubt man in Stein übertragene Erzfiguren zu sehen, dagegen die Parthenonfiguren sind in echtem Marmorstil, aus der Natur und dem Eigenschaffen des Marmors heraus, geschaffen: man fühlt ihnen den Rohblock an, aus welchem sie herausgehauen sind: es sind die tonangebende Leistung in diesem Sinne und das Hauptmuster phidiasischer Monumentalskulptur.



1313. Athena Parthenos, from the Parthenon. (Zu Berlin 1184.)

Homertisch groß sind die Gestalten. Wenn der Theseus (Abb. 1370, nach Photographie, wie auch die folgenden Stücke) sich aufrichtete, so würde er in Proportion und Gliederbau dem Polykletischen Doryphoros gleichen, aber er ist noch gewaltiger. Dies ist auch die einzige Giebelfigur, die ihren Kopf noch trägt (ein zweiter ist der abgebrochene Weberische Kopf in Paris); auch der Kopf ist so achlicht groß, so quadrat gebaut wie der Körper. Und dabei eine Naturwahrheit in der Bildung des Leibes, so weich das Fleisch und die Haut darüber, so kräftig fühlen sich die Knochen hindurch, daß Dantescher Angewichts dieser Parthenonfiguren wohl ausrufen durfte, sie seien über alle Natur erhaben und doch wie über

plastisch zu bilden, wie schön ist sie hier gelöst; gefunden ist der langgesuchte Ausgleich zwischen den anfänglichen Einseitigkeiten, dort bloßes Markieren des Kleides auf dem wie nackt modellierten Körper (Ägypter), hier Verstecken der Körperformen in schwerer Gewandhülle (Assyrer); die Lösung, welcher gerade die attische Kunst schon in früherer Stufe am nächsten gekommen war. Phidias hat es erreicht, auch die Gewandung plastisch zu machen, im eigenen Formenspiel ihre Masse aufzulösen und hierdurch ihr plastische Fülle zu geben, so daß sie zur künstlerischen Draperie wird, welche die Glieder umrahmt, hier beschattet, dort ins Licht zieht, accentuiert und als Folie hebt. Endlich auch hierin



1371 Sogeannte Morion oder Tauchwesten vom Giebel.

Natur abgeformt. Großartig ist auch der Kephalos (Abb. 1371), aber anders charakterisiert; in der Lagerung wie in der Modellierung ist er die sprechende Verkörperung des Flusses; dieses flüssige Heben, da der Götterkampf an sein Ohr schlägt, diese weich hängenden Muskeln, die wie Wasserwellen den Leib umspielen. Dann die Frauen, aus deren Zahl hier die Nike und die Moiren besonders reproduziert sind (Abb. 1372, 1373, 1374). Mögen sie in großen Schritten stürmen oder fliehen, mögen sie in Sesseln sitzen oder sonst bequem gelagert sein, auch sie haben teil an der Großheit in Raum und Gebilde. Und auch wieder Individualisierung. Mädchen halt schlank und herb die Iris, voll und lächelnd die Formen der Aphrodite. Die Gewandung, die letzte und in gewissem Sinne schwerste Aufgabe der Plastik, das seinem Wesen auch Unkörperliche, Un-

unterrechen sich Eigenarten, angesichts deren man nur zweifelt, ob sie auf Selbstverleidenheiten neben einander arbeitender Künstlerhände beruhen, oder bezweckte Charakteristika sind. Der mädchenhaften Gestalt der Iris entspricht ihr armelloses, geschlitztes, schlichtes dorischer Chiton; große schlichte Züge werfen dies Gewand. Aber den blühenden Leib der Aphrodite umspielt das reiche ionische Kleid mit seinen schweren Ärmeln, dazu noch das Himation seinen Stoffreichtum gesellt, mit nicht minder klar disziplinierten Faltenmassen; aber darin treibt eine unerschöpfliche Fülle kleiner Fältchen, wie sanfter Wellengekränzel auf einem klaren See.

Der Fries umspannt alle vier Seiten der Cellä mit einem gegen 160m langen Bande, auf welchem der panathenäische Festzug sich entwickelt, nicht in der Art des kurzseitigen Realismus, aber in er-



1016 (Zu Abb. 1165 f.)



1017 (Zu Abb. 1165 f.)



1018 (Zu Abb. 1165 f.)

Die Reliefs des Parthenons. Nach der photographischen Aufnahme von Schliemann.



1319 Schluß des Ostfries: Athener. (Zu Seite 1185 f.)



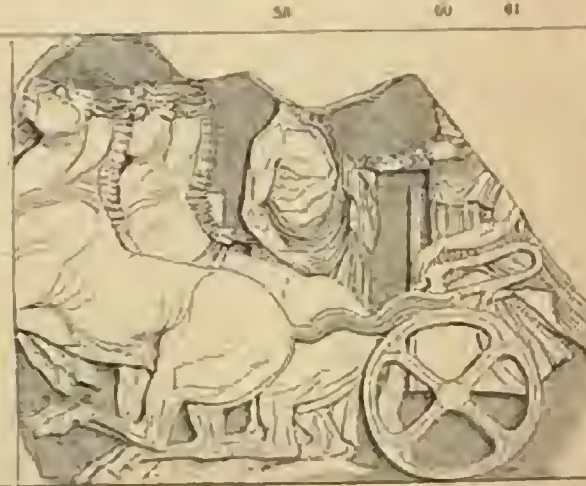
1320 Vom Nordfries: Opfergeleit. (Zu Seite 1185 f.)



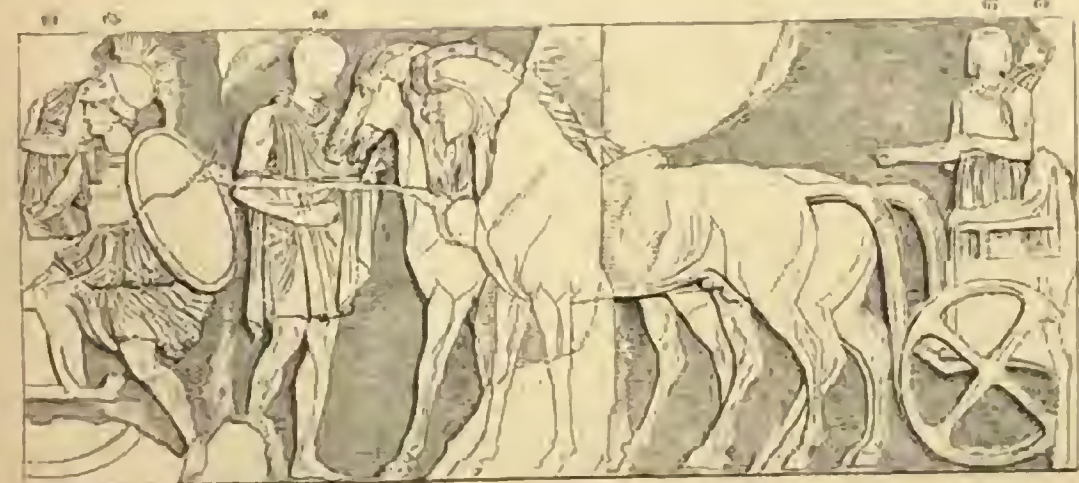
1321 (Zu Seite 1185 f.)



1322 (Zu Seite 1185 f.)



Vom Nordfries: Mannwagen



1323 (Zu Seite 1185 f.)



107-112 (Zu Seite 1185 f.)

113-118 (Zu Seite 1185 f.)



127-131 (Zu Seite 1185 f.)



132-136 (Zu Seite 1185 f.)

Vom Sandstein auf die Wandfläche übertragen

grellender Wahrheit und packendem Leben. In der Wirklichkeit kam der Zug von den westlich gelegenen Propyläen her, umzog die Nordseite des Tempels und schwenkte dann rechts ein auf den Platz vor der Ostfront. In dünnlicher Übersetzung geht der skulpturale Zug von der Südwestecke als seinem Ausgangspunkte um die West- und Nordseite, um dann mit seiner Spitze (Abb. 1370¹) N. 47 und folgende) um die Nordwestecke auf die Ostseite einzubiegen, in deren Zentrum diejenigen Personen dargestellt sind, welchen es zukam, vor dem Tempel die Ankunft des Zuges zu erwarten (nach anderer Auffassung, den Zug zu eröffnen). Die wirklich Handeltünder unter diesen hervortretenden Personen (Gefries N. 34 und 40) wenden sich dem Nordzuge entgegen. Nämlich um den Südfries zu fassen und zugleich den Ostfries symmetrisch umzusetzen zu können, fand man die geniale Lösung, den Zug gleichsam zu doppelieren, auch in der Südseite hineinzuheben (Abb. 1375²) und auch dessen Spitze, nun um die Südwestecke, auf die Frontseite einbiegen zu lassen (Abb. 1376 N. 7—17 und wohl noch 18 und 20). Hier aber fehlt das bedeutende Spiel, welches den Nordzug mit den Zentralpersonen verknüpft. Nach aber ist eine Versammlung unsichtbar Gegenwartiger dargestellt, die zwölf olympischen Götter, gedacht als im Hintergrund der Scene auf Stühlen bequem sitzend, an Fest und Opfer sich zu weiden, in recht homerischer Stimmung (Abb. 1377 und 1378 N. 36—42). Im Zentrum der ganzen Handlung aber steht die Priestergruppe (Abb. 1378 N. 41—43), gedacht als zunächst angehen von der stehenden Mänum (Abb. 1376, N. 49—53 und Abb. 1379, N. 44—46). Um nun die im Hintergrund befindliche Götterversammlung doch zu zeigen, ist durch eine wiederum geniale Art von Reliefperspektive die dritfache Linie der Priestergruppe, der Mänum und der Götter, auf Eine Linie gebracht worden. Die Priestergruppe behauptet das Zentrum, ihr zu liebe tritt die Mänumreihe in zwei seitliche Gruppen auseinander, und auch die Götterreihe spaltet sich in der Mitte und je eine Hälfte zieht sich je in die entsprechende Lücke zwischen Priestergruppe und Männergruppe vor (Murray, Rev. arch. 35, 1897). Der Götterkreis ist nun zwar menschlich, durch die beschriebene Reliefperspektive, in zwei Hälften gespalten, aber innerlich gegliedert ist er anders. Wir unterscheiden drei Gruppen zu vierein, deren Stühle jedesmal enger zusammengedrückt sind (v. Sybel, im Neuen Reich I (1889), 236; jetzt auch v. Dahn, Arch. Ztg. 1885 S. 29. Jede Gruppe entfällt auch auf eine Platte). Die drei Gruppen umfassen die olympischen Zwölfgötter, wie sie sich in der

Vorstellung der damaligen Athener ordneten. Die durch Spaltung auseinandergerissene Mittelgruppe besteht ebenfalls aus dem Götterkönig Zeus (30), dem allein ein Lehstuhl gegeben ist, und Hera (29), die den Schleier löst, andererseits aus der dem Zug entgegenkommenden Parthenos (36) und dem im atholischen Kult ihr angeverwandten Hephaistos (37). Bei dieser Gruppe steht noch Nike (28). Die Gruppe rechts umfaßt Athener Kultgenossen von Erechthiden, Poseidon (38), dem sich vielleicht Apollon und Artemis (39, 40) anschließen, und Aphrodite (41), deren Benennung gesichert ist durch den an sie geknüpften, ihren Sonnenwagen tragenden Eroa (42). Die Gruppe links, nach links aussehend, enthält vielleicht Ares (27), Demeter (26), Dionysos (25) und sicher Hermes (24), dessen Deutung durch Petasos, Chlamys, Stiel und Korymbos induziert ist (die Paare Apollon und Artemis, Dionysos und Demeter sind nicht gesichert. Vgl. auch Flach, Parthenonfries 1877. Robert, Arch. Ztg. 1884, 57. — Über dem Eingang in den Pronaos, im Zentrum, steht der Priester (34) im ungeöffneten Talar, entsprechend seiner Darstellung auf anderen attischen Reliefs (v. Sybel, Katalog N. 153. 2129. Bern N. 245), der Archon Basilios, welcher ein sorgfältig ausnehmungsgefallenes großes Tuch von dem vorgehaltenen Unterarmen eines Knaben (35), der es angetragen hatte, eben emporhob. (Nachdem er mit der Rechten den hinteren Rand gefaßt und den linken Damm von vorn untergeschoben hatte, führte er die folgende Bewegung aus, zugleich den Stoff vollends zusammenlegend, infolge dessen die beiden Enden des Stoffes nun zwischen die Arme des Knaben hindurchliefen, und dessen Hände nun hoch an der Außenseite des Stoffes, etwaigen Eingeklinken vorbeugend, sich noch vorsichtig anlegten. Die ausgezeichnete Behandlung, welche diesem umfangreichen Zeug zu teil wird, sollte vermuten lassen, dass es doch eher der vom Festzug überbrachte neue Peplos der Göttin ist, als etwa der Mantel des Priesters. Links die Gemahlin des Archonten, genannt Basilinna (33), nimmt von zwei Mädchen (32, 31) Stühle in Empfang, welche dieselben mit dem Kopf herantragen, wobei Fußschienen, die sie in Arme tragen. Auf ihre Seite gekippt, stehen die aus soviel Vasenbildern wohl bekannten Athener Männer, ältere und jüngere, im Gespräch, zuwartend und schauend (43—46). Die Spitze des Zuges ist oben angelangt, einige Jünglinge sind hier beschäftigt, einer (47) winkt dem Priester zu, ein anderer (48) hat dem vorersten Mädchenpaar den Opferkorb abzunehmen, ein vierter (52) spielt ein zweites Mädchenpaar an, es folgen einzelne Jungfrauen mit Karmen und Schalen, dazwischen tragen zwei (56, 57) ein Thymiaterron. An der Nordseite folgt der Zug der Opfertiere, vorn die Kuh, die wir uns am

¹) Die Friesproben sämtlich nach Michaelis.

²) Die Abbildungen 1376 bis 1387 beziehen sich auf den Tafeln XXXII bis XXXV.

dem parallelen Stück des Stutfriesen (Abb. 1375) ergänzen, ruhig schreitend, unruhig drängend oder unbehändig springend. Dann die von den attischen Kolonisten gesandten Schiffe mit ihren Begleitern (Abb. 1380 und 1381 N. 10 und 11). Ein Zugordner (12) leitet die Schaar der Jünglinge, welche teils volle

Chiton, den Rainschild und Arm, tragen nur halb am Wagen, zum Abprung bereit (57-61), der im gestimmten Drängen kommt zum Stillstand im letzten, noch stehenden Wagen (Abb. 1383). Und nun der Stale Athens, seine Reiter (Abb. 1384, 1385, 1386). Wie sie prächtig vorbeikommen im kürzesten Parade-



Abb. 1382 Teil vom Nordfries. Abb. 1382 N. 64—68. (Zu Seite 1188.)

Schüsseln (13—16), teils schwere Amphoren (16—19) tragen. Einer Gruppe Musiker mit Flöten (hinter N. 19) und Kitharren folgt der Chor Timotheiden, zweifragende Chöre. Immer glänzender entwickelt sich die Prozession. Jetzt kommen die Wagen (Abb. 1382), denen Ordner (58-59) zur Seite gehen, feurige Viergespanne, kühn gebündelt von den langrockigen Lenkern (66-69), gewandte Apolaten in Helm und

galopp, in Gliedern zu sehen (112—117, 119—124), mit ihren unaufersehlichen gewachsenen Zugführern (111-118), die Reiter des letzten Gliedes hinter ihren haltenden Führer (125) erst in die Front eintretend (126—129 im Schritt, 132 im Galopp), teils noch gar nicht aufgesessen oder erst den Anzug ordnend (131-133). Vollends der Westries (Abb. 1385) zeigt völlig das Bild des Sammelplatzes, Anreitende, Aufsetzende,

zum Anfaßzen die Rosse Bändigende, mit dem Anzug Beschäftigte. Dazwischen die Zugführer und auf dem Sammelplatz die heftenden Knaben.

Der Parthenonfries ist das schönste und reichste Basrelief des perikleischen Kunstblüts. Zuerst hat sich der mahnende Künstler das schönste Fehl geschaffen für die Komposition, indem er dem Beispiel

Perikle Verwandtes aber schlichtermer am Theseion und in Sunion versucht hat. Er hat den Reliefstil reingewahrt und doch aus der altertümlichen Armut befreit. Er hat jene eigene Reliefperspektive erfinden, jenes Vorziehen der Hintergrundgruppen (der Götter) in die Fugen der im Vordergrund zu den Seiten der zentralen Priestergruppe angeordneten



1200. Züßprobe vom Ostfries = Abb. 1278 N 28—30. [Zu Seite 1188.]

des agnatischen Athentempels folgend, die Einteilungen des dorischen Frieses (wie das Triglyphensystem zur Fessel wird, sahen wir an den Ilupersis metopen, wo die anderwärts gegebene Szen auf zwei Metopen zerlegt werden mußte) wie mit einem Schwamm auswischte und so das lange Band gewann, welches die Stirn der Cella rings umschloß, das er nun aber nicht leer ließ, sondern zur Entwicklung eines langen Festzuges sich ersah, wie die gleiche

Männergruppen. Die Figuren der Ostfriesmitte schneiden sich nicht; wenn sie auch nah zusammenstehen oder sitzen, deckt doch keine die andere. Die Figuren sind mit wenigen Ausnahmen ins Profil gestellt; sie blicken dem Zug entgegen oder ziehen in denselben mit. Erst in dem Zug der Optertiere, dann der Musiker und Thallophoren, häufen sich die Massen, die im Wagenzug wieder sich lockern. Dafür aber ist wieder Reliefperspektive anderer Art in den

Reitern angewandt. Diese Massendarstellung löst sich erst wieder im Westgiebel. Wie wahr und lebendig, wie rein und schön ist Alles gezeichnet, wie feinfühlig ausgeführt. Welch eine Fülle von Natur strömt da an uns vorüber, in diesen Mädchen, in diesen lebendigen Tieren, dieser fahrenden und rollenden Jugend (Abb. 1388). Jeder Nacken, jede Zügel Faust, jeder Schenkkel selbstmässig, und wie künstlerisch freudigatmend, lebensprühend in seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Motive. Dazu hat auch im Aufsatzen des Kostums alle Freiheit gewaltet. In welcher Verneinung der Uniform ist nie ein Reiterregiment ausgereitet. Und doch jeder Mann wie sprechend, das Ganze wie wahr. Auch die ganze Disposition, die Spitze des Zugs am Ziel, die letzten Reiter noch auf dem Sammelplatz beschattet, zu neuen im Zuge, unmittelbar vor den galoppierenden Reitern, der letzte Wagen noch still stehend, das ist nicht die Ängstlichkeit und Beschränktheit des modernen Realismus, aber Wahrheit. In den Göttern (Abb. 1389, nach Photographie) bewundern wir die durchgeführte plastische Individualisierung, die wir in allen Denkmälern hier zum ersten mal vor Augen sehen, wie sie Phidias geschaffen hat. Diese Gestalten konnte jeder Athener nicht deuten, dies ist Zeus, dies Hera, hier Athena, dort Aphrodite. Wenn wir über die Benennung einiger darunter noch nicht einig geworden sind, so liegt das nicht an etwaiger Undeutlichkeit der plastischen Charakteristik, sondern an der Unsicherheit unseres kunsthistorischen Wissens.

Polychromie. Kein Zweifel, Polychromie haben die Alten gekannt und angewandt, soviel lehren die schriftlichen wie die monumentalen Zeugnisse. Aber trotz aller Anstrengungen ist uns auch heute noch eine vollkommenere Anschauung versagt, der Versuch hat gezeigt, daß die Meinung, die antike Polychromie in ihrer vollen Wirkung bereits wiedergewonnen zu haben, bis jetzt noch eine Illusion ist. In solcher Resignation auf das Ganze läßt die Aufgabe für die Forschung nach wie vor die Aufsuchung und Verzeichnung der Reste des Einzelnen. Am Parthenon sind unmittelbar Reste von Farben beobachtet worden. Dieses verlangt die Analogie ihm mit Polychromie versehen zu denken, wie ja an den Naupliern der Propyläen, die mit dem Parthenon aus einem Geste, als Teile einer großen Komposition entstanden sind, erhebliche Farbereste jedermann vor Augen liegen. Nach der Theorie haben wir, außer dem farbigen Auftrag von Ornamentstreifen an gewissen Stellen, teilen zur Ergänzung der plastischen Gliederung hauptsächlich nur die Färbung des Triglyphenfrieses vorzusetzen, die Triglyphen blau, die Metopenteller rot; außerdem rot die Tympana der Giebel. Sonst haben sich die Figuren hell vom roten Grunde ab. Allerlei Anzeichen führen darauf, auch den Figuren

eine Circumfla im Sinne einer Ergänzung der plastischen Durchbildung in Nebensachen zuzuschreiben, die dann vervollständigt wurde durch angefügte Metallteile, als Pferdegeschirr, Kränze, Stäbe; die Einsätze und Stiflöcher zur Befestigung derselben sind zahlreich zu sehen, z. B. das Kinnloch für den Heroldstab in der hohlen Röhre des Helms, die drei Stiflöcher zur Befestigung der Lanze der Parthenon im Ostgiebel (Abb. 1377 N. 24 und Abb. 1378 N. 36).

In Summa ist in der Architektur und Plastik die architektonische und plastische Form immer das Wesentliche, und etwaige Zuthat von Farbe immer nebensächlich nach Bedeutung und Wirkung. Mag man die Polychromie sehen oder umschön finden, mag man dem Parthenon davon viel oder wenig beilegen, er bleibt allezeit das Meisterwerk der griechischen Architektur und Plastik. [L. v. Sybel]

Pasiphae, die „Lichtgenährte“, ist nur zu deutlich durch diesen Namen als die Mondgöttin bezeichnet, wie auch in den orphischen Hymnen das Belwort *pasiphae*; dem Hymn 7, 14 und der Artemis in dieser Eigenschaft 35, 3 gegeben wird. Als Mondgöttin hat sie Kuhhörner und Kuhgestalt wie Io; sie reunt dem Stiere nach, dem Sonnengotte, wie die kretische Europa. Aus solch einfachen Elementen spannt die vom Orient stark beeinflusste kretische Erzählkunst ein ausstößiges Märchen, in welchem man zugleich das Minotauros (einen älteren Minos-Gestalt rationalistisch zu erklären suchte. Die vulgäre Fabel bei Apollon. III, 1, 3. Das Epos schreiekt vor dem unnatürlichen Mißgestalten zurück, die wahrscheinlich erst spät allgemeinen Kurs gewannen; aber Euphros, der den pikanten Stoff als soziales Drama verarbeitet, schenkt auch der Kunst den ersten Anstoß zur Behandlung gegeben zu haben. Und zwar ist es meist die Verhüllung der Pasiphae mit Daphne über Anfertigung der Kuh, welche sich auch bei Philostratos (im. 4, 16) jedenfalls als ein bekannter Gegenstand eines Gemäldes, beschrieben findet. Unter den erhaltenen Darstellungen, über welche Jahn, Arch. Beitr. 237 ff. handelt, befindet sich die vollständigste auf einem Sarkophag im Louvre, hier nach Kauffmann III. Bezel. pl. 26 wiedergegeben (Abb. 1390). Das Bild zerfällt, abgesehen von den Rinnengewölbe tragenden Ecken auf dem Seiten, in drei Szenen und wird von Jahn so beschrieben: „Links sitzt Pasiphae auf ihrem Thronessel, die Hände gefaltet im Schoße haltend, wie von schwerem Kummer ergriffen, an sie angeschmiegt steht Eros schuchtern und ihr zurendend. Sie ist im Gespräch begriffen mit einem vor ihr stehenden Minos in Handelwerktracht (der *temis* vgl. oben S. 380), der die linke Achsel auf einem Stab stützt und ihr mit gespannter Aufmerksamkeit zuhört. Offenbar ist es Daphne, von welchem Pasiphae Hilfe für ihn

Leidenschaft verlangt, nicht, wie Winckelmann annahm, ein Bild des Minos, mit welchem sie sich über den Stier unterhält, was ziemlich mifßig sein würde. Ein hinter Pasiphaë sichtbarer Vorhang deutet an, daß diese Unterredung im Innern des Hauses stattfindet. Die zweite Scene bildet die Verrichtung der Kuh. Dieselbe ist fast ganz vollendet und ruhen auf das mit Rollen versehene Fußgestell gebracht; ein Mann mit Hut und Schurz um die Hüften scheint sie ins Gleichgewicht zu stellen. Ein anderer arbeitet sitzend mit einem Hammer an einem Beine, das noch nicht an der gehörigen Stelle befestigt ist. Hinter der Kuh steht ein dritter Mann, auch bis auf den Schurz nackt, er hält als Anrufer einen Stab in der Hand und ist wohl für Daidalos zu erklären. Den Hintergrund bildet ein anschauliches Gebäude aus großen Quadern, das an die kyklopischen Bauten erinnert, mit einer großen, nach oben sich verjüngenden Thür; auf jeder Seite ragt aus einer Öffnung in der Mauer ein mächtiger Baumast heraus; gewiß mit Recht hat Winckelmann das von Daidalos erbaute Labyrinth erkannt. In der dritten Scene sehen wir Daidalos neben der nun vollendeten Kuh, welche auf der einen Seite mit Stufen versehen ist, er ist wieder mit der Exomis bekleidet und legt die Hand auf den Rücken der Kuh, als wolle er die dort befindliche Klappe öffnen und der Pasiphaë zeigen. Diese nähert sich, reich gekleidet und mit einem Schleier wie zur Hochzeit geschmückt, welchen sie wie im Gefühl bräutlicher Scham mit der Rechten erfasst, Eros aber zieht sie mit hastigem Treiben vorwärts. Neben ihr ist noch eine Dienerin sichtbar, welche mit der Hand den Kopf der Kuh berührt, als ob sie auf naive Weise ihre Bewunderung des naturgetreuen Kunstwerkes ausdrücke. (Auf einem vertheimelten pompejanischen Gemälde öffnet Daidalos die Klappe im Rücken der Kuh, um der Pasiphaë den Mechanismus zu zeigen; Mus. Borb. VII, 55.) Wenn sich die Frage aufdrängt, wie man dergleichen auf einen Sarkophag habe setzen können, so wird die Antwort wohl nur darin lauten, daß der Mythos als göttliche Liebe zum Zeus und vom Zeus (der in dem Stiere sich birgt) aufgefaßt wurde, wodurch die Sterbliche verklärt wird, während das irdische Gefäß und Mittel der Vereinigung nur noch allegorische Bedeutung behält. Solche mystische Symbolik mag mitgewirkt haben, daß selbst Vergil Aen. VI, 24 diese Darstellung auf die Thüren des von Daidalos erbauten Apollontempels setzt. Auf bedeutende künstlerische Originale dürfen wir aber aus einigen Nachbildungen schließen. Ein Relief im Palast Spada (Braun N. 5) stellt die dritte Scene unseres Sarkophages in großem Stile dar, wobei ein sentimentaler Anflug noch mehr durch die Sottenturco (vgl. Art. *Archemoros*, *Adonis*, *Paris* und *Omone*) zur Geltung kommt. Pompejanische



1200 Sarkophag mit dem Mythos der Pasiphaë. (Zu S. 1188.)

Wandgemälde nahern sich im Detail der realistischen Weise des Sarkophages. Ein spätionisches Gemälde stellt fünf «Virtueherinnen aus Liebes» zusammen: Skylla, Kanake, Myrrha, Phaidra und Phäipha letztere in trübem Nachhinein an die Knb geleitet. John u. a. O. vermutet, daß dieser malerischen Flegle, welche sich den reinen Ausdruck des Seelenzustandes zur Aufgabe stellte, ein Meisterwerk wie die Medea des Timonarchos (s. Art.) zu gründe gelegen haben mag. [Bm]

Pasiteles, Bildhauer (ofters, sogar in einigen Handschriften des Plinius, mit Praxiteles verwechselt, ward in Unteritalien geboren, erhielt aber das römische Bürgerrecht, als im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten dasselbe erteilt wurde, und lebte und wirkte hauptsächlich in Rom (Plin. N. H. XXXVI, 38). Sein Leben ist etwa gleichzeitig mit dem des Pompejus, dessen Geburt 106, dessen Ermordung 48 v. Chr. fällt. Er ist demnach auch mit Varro gleichzeitig, von dem Plinius die meisten Nachrichten über ihn entlehnt. Er ist uns 1. als Bildhauer, 2. als Kunstschritsteller und 3. besonders als Haupt einer Künstlersehule bekannt und war als solcher im Altertum hoch geschätzt, wie er für uns eine hochwichtige und interessante Figur in der Entwicklung der späteren griechischen Kunst ist.

1. Als Künstler war er technisch ausserordentlich vielseitig. Er arbeitete in Gold und Elfenbein, in Silber, in Erz, in Marmor, wobei noch ein besonderer Nachdruck auf seine Modelle in Thon an legen sein wird. Er nannte die Thonbildnerin die Mutter der ganzen Bildhauerkunst (*qui plasticam matrem euectum et staturariae sculpturaeque dixit*) und soll kein Werk gegossen, ziselet oder in Stein gehauen haben, ehe er es in Thon modellerte (*nil unquam fecit antequam fingit*, Plin. N. H. XXXV, 156). Mit letzterem ist nicht etwa gemeint, daß Pasiteles der erste Künstler des Altertums war, der seinen Werken Thonskizzen vorausgehen ließ. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß kleinere Skizzen in Thon oder Wachs schon in früherer Zeit allen grösseren Arbeiten vorausgeschickt wurden und gleich große Modelle müssen ja bei jedem Erzguß angewendet werden. Ausdrücklich wird auch bei Lykipp (oben S. 849) eine besondere Weiterentwicklung des Modells betont. Jedoch scheint von Pasiteles, dessen Zeitgenosse (s. Art. «Arkesilaos») und Schülern das vollständige Thonmodell mit besonderer Vorsicht und mit besonderem Nachdruck bearbeitet worden zu sein, und das deutet, wie aus dem Folgenden zu ersehen sein wird, auf das detaillierte bewusste Studium der plastischen Technik in dieser Zeit und bei diesem Meister hin. Dieses sorgfältige Naturstudium beschränkte sich nicht nur auf den menschlichen Körper, sondern richtete sich auch, wie aus einer bei Plinius, N. H. XXXVI, 39 erwähnten Anekdote

erhielt, auf das Nachahmen lebender Tiere. Der sorgfältige Künstler soll nämlich, als er im Begriff war, einen Löwen nach der Natur zu modellieren, von einem aus seinem Käfig ausgebrochenen Panther in nicht geringe Lebensgefahr gebracht worden sein.

Gleich, wie wir erfahren, Pasiteles ein sehr fruchtbarer Künstler war, wurden doch nur zwei seiner Werke in unseren Quellen besonders erwähnt, eine ellenhohe Jupiterstatue und eine Statue des Schauspielers Roscius. Erstere stand in *aede Metelli* (*qua enigmata petunt*, N. H. XXXVI, 38). Diese *aedes Metelli* ist wahrscheinlich der Tempel des Jupiter Stator, den Q. Caecilius Metellus zugleich mit dem Tempel der Juno und der Porticus erbauen ließ. Was die Statue des Roscius anbetrifft, so war dieselbe eine Arbeit in Silber und stellte, wie uns *Clarus* (*De divin.* I, 36) berichtet, ein Ereignis aus der Kindheit des Schauspielers dar. Das Kind soll nämlich im Schilde von Schlangen umwunden worden sein, dem Schrecken der Amme entgegen soll der Vater dies als ein Vorzeichen der Größe des Roscius angesehen haben. Weitere Berichte über die Kunstwerke des Pasiteles fehlen uns.

2. Die theoretische Neigung, die wir schon in dem vorher erwähnten sorgfältigen Naturstudium augenscheinlich ist, wird noch durch die Berichte über Pasiteles als Kunstschritsteller bestätigt. Er richtete seine Aufmerksamkeit hauptsächlich nicht nur auf das Studium der Natur, sondern besaß auch ein besonderes Interesse für die Kunstwerke früherer Künstler aller Schulen. In dem Index Auctorum für die Bücher XXXIII—XXXVI führt Plinius das Werk des Pasiteles an mit dem Zusatz (für XXXIII und XXXIV) *qui mirabilia opera percipit*. In der schon öfters angeführten Stelle sagt er von ihm: *qui quinguo volumina scripsit nobilium operum in toto orbe*. Nach John, Ber. d. kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. v. Leipzig, 1850, S. 108 ff., wird der Titel des Pasiteleschen Werkes etwa περί τρυφών oder περί τρυφών έργων gedeutet haben, nach Bursian, Ersch und Gruber, Gr. Kunstgeschichte LXXXII, 384, περί τρυφών καὶ ἄλλων τῶν οὐκ ἀποδιδόντων ἀντιμαζωμένων έργων. Von John wird darauf aufmerksam gemacht, daß der von Plinius in Bezug auf Künstler und Kunstwerke angewandte Ausdruck *nobilis* und *nobilitate* wahrscheinlich eine Hindeutung auf das Werk des Pasiteles enthalte, und diese Ansicht wird von Kekulé (in dem später anzuführenden Werke, S. 14 ff.) weiter begründet. Über das nähere Verhältnis des Plinius zu der Pasiteleschen Schrift siehe Fortwängler (Plinius und seine Quellen etc., Leipzig 1877, S. 38 ff.), zu welcher Arbeit der Aufsatz Bruns über die Quellen des Plinius, besonders Cornelius Nepos (Sitzungsberichte d. k. bayr. Akad. 1876 S. 311 ff.), die Anregung gegeben hat.

3. Es ist mir natürlich, daß ein so vorwiegend theoretischer Charakter, ebenso wie das bei den peloponnesischen Künstlern Ageladas und Polyklet der Fall war, den Pasiteles zum Haupte einer Schule geeignet machte. Es ist ein äußerst interessanter und in der griechischen Kunstgeschichte einzeln stehender Umstand, daß wir zwei Generationen von Schülern des Pasiteles inschriftlich als solche auf vorhandenen Werken bezeugt finden, und zwar den Stephanos als Schüler des Pasiteles, und den Meneklos als Schüler des Stephanos.

Stephanos. In unseren Schriftquellen werden von Stephanos nur Statuen der Appladen unter den Monumenten des Pollio Asinius erwähnt Plin. N. H. XXXVI, 38. Appladen, welche Quellnympphen darstellten und mit Wasserkünsten in Verbindung standen, werden von Ovid, A. A. I 79 ff. III, 451, ff. Item Am. 659 ff., als vor dem Tempel der Venos Genetrix stehend angeführt. Dies sind wahrscheinlich diejenigen des Stephanos.

Am wichtigsten ist uns für die Kenntnis des Stephanos, sowie für die ganze Kunstrichtung des Pasiteles und dessen Schule, die Marmorstatue eines nackten Jünglings in der Villa Albani zu Rom, die wir hier (Abb. 1391, nach Photographie vom Abguss) wiedergeben. Am Bruststamme trägt sie die Inschrift:

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΣΙΤΕΛΟΥ
ΜΑΓΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

Sie ist im Jahre 1769 vor der Porta Salaria ausgegraben und befindet sich schon seit 1774 in der Villa Albani. Die Figur rußt 1,46 m und ist aus griechischem Marmor. Modern sind der linke Vorderarm, der rechte Arm, der vordere Teil des rechten Fußes; sonst kleinere Ausbesserungen. Die Beine waren gebrochen, der Kopf ist aufgesetzt, aber antik und zugehörig; an denselben sind ergänzt der Hinterkopf, ein Teil der Binde und der kleinen Locken an derselben.

Die Statue wurde von den ersten Berichterstattern (Marini etc.) als einer der Tolomei bezeichnet. Es ist auch gestritten, ob die Figur als Einzelfigur oder vielmehr als Glied einer Gruppe (etwa der Elektra und des Pylades) anzusehen sei. So wurde sie dann auch als Enis, Apollon, Orestes, Pylades erklärt. Indessen wird man nicht fehlgehen, sie als eine einfache Ephebenstatue, deren Maßverhältnisse vielleicht als Muster gelten sollten (wie bei Polyklet und Lysipp), aufzufassen.

Braun, Künstlergeschichte I, 596 ff., hält die Statue für das Originalwerk des Stephanos oder für die Copie des Originalwerkes mit Übertragung der Inschrift und sieht darin die Frucht der Lehre des Pasiteles. Kekulé (Die Gruppe des Künstlers Meneklos etc., Leipzig 1870 S. 89) schreibt lieber die Schöpfung des Werkes dem Pasiteles zu, die dann der Schüler Stephanos copierte. Es mögen dann auch einige



1391 Jüngling des Stephanos

der Unvollkommenheiten in der Durchführung dem weniger geschickten Schüler zuzuschreiben sein.

Stilistisch enthält das Werk einige Widersprüche, die anfangs verwirren, doch eine klare Illustration der Eigenart dieser Schule und Kunstrichtung darstellen. Dem Charakter der nach-praxitelischen

starke, fast archaische Charakter tritt uns auch in der Detailbehandlung des Kopfes entgegen, in dem wir den offensbaren Wunsch einer Wiedergabe der breiten Behandlung der früheren Kunst, gegenüber dem beliebten Idealismus eines Lysipp oder der pergamenischen und rhodischen Künstler, er-

kennen. Andererseits deutet die Durchführung des Körpers auf ein genaues und geschultes Naturstudium hin, welches auf eine späte Entstehungszeit, die ja durch die Inschrift beglaubigt ist, hinweist. Endlich ist im ganzen Aufbau der Figur etwas Mittelbares, welches den Eindruck macht, das Werk sei gewissermaßen nicht aus einem Guss entstanden, sondern durch eine bewußte und komplizierte, nicht allein durch den künstlerischen Schöpfungstrieb hervorgerufene Intention sorgfältig zusammengefügt. Dieser Eindruck wird durch das Detailstudium nur bestätigt und kommt hauptsächlich in den verhältnismäßig übertrieben erscheinenden Eigentümlichkeiten (z. B. die Strenge der Stellung, die in Straffheit übergeht und die damit in Widerspruch stehende naturalistische Behandlung der Flächen des Körpers) der Statue zum Ausdruck.

Je nachdem nun die Archäologen dem einen oder dem anderen Merkmale in dieser Arbeit am meisten Gewicht beigelegt haben, nehmen sie an, daß die Richtung der Schule, die sich in dieser Statue kundgibt, hinweise entweder auf ein direktes Kopieren eines archaischen Originals mit mehr oder weniger Treue, oder auf ein bewußtes Reproduzieren der eigentümlichen Strenge und Unzerteltheit der echt archaischen Werke in den Kompositionen der späteren Zeit, welches man Archaisieren im vollen Sinne nennt und so die archaischen von den archaisistischen Werken unterscheidet, oder endlich auf einen Eklektizismus, der alle diese Eigentümlichkeiten in der Person des Künstlers vereinigt und so zu einer komplizierten, jedoch in der Richtung



1192. Orontes und Ekeira. (Zu Seite 1191.)

Kunst entgegen ist die Stellung und Haltung der Figur eine fast gesucht einfache. Wir haben die einfachste Ponderation ohne Schwelgerei der Contouren an Hüften etc., und mit einer Verteilung des Gewichts auf Standbein und Spielbein, wie wir sie schon bei dem schreitenden Motiv der polykletischen Doryphorosstatuen nicht mehr finden, die vielmehr an die Generation vor Phidias erinnert. Derselbe

der schöpferischen Tätigkeit der Künstler vereinten Absicht führt. Letzterer Ansicht, die von Brunn begründet und von Kekulé weiter geföhrt worden ist, treten wir hier bei. Demnach wäre in der Statue des Stephanos die Absicht zu bemerken, dem etwas zu ziellos gewordenen Naturalismus der nach-polykletischen Künstler eine feste Schulnorm entgegenzustellen. Wie wir nun in der gemessenen Haltung,

sowie in der auffallend breiten Brust eine Reminiszenz des Polykletischen Proportionskanons bemerken, finden wir in der Schlankheit und Magerkeit, sowie in dem verhältnismäßig kleinen Kopfe den Einfluß des Lysipptischen Kanons. Dazu gesellt sich dann noch ein vorsichtiges Naturstudium im Körper. Kekulé ist beizupflichten, wenn er der Anlehnung an frühere Meister auf zu grosse Kosten dieses Naturstudiums sich widersetzt. In der modernen Athletik, besonders bei Ruderern, wird eine solche Breite der Brust und gerade Haltung als ein Vorzug im Körperbau angesehen. Aus diesen Elementen hätte nun der Künstler eine neue Kanonfigur gebildet, die gewissermaßen die Elemente des Polykletischen und Lysipptischen Kanons in einer neuen Schußfigur vereinigt.

Eine so durchgearbeitete »Schußfigur« ist besonders dazu geeignet, sich in dieser Norm zu erhalten. So finden sich denn auch in den verschiedenen Nuancen eine Reihe von Wiederholungen und Modifikationen dieses Typus. Dieselben sind bei Kekulé (a. a. O. S. 25 ff.) und bei Flach, Arch. Ztg. 1876, S. 113 ff. angeführt. Gestritten wird, ob die bekannte vatikanische Wettkämpferin (Mus. Pio-Clement. III tav. 27), sowie der sog. Apollon auf dem Omphalos (A. unter Pythagoras von Rhegium) dieser Schule überhaupt zuzuschreiben sind. Unter den Wiederholungen und Benutzungen dieses Werkes sind besonders hervorzuheben: die Gruppe »Orestes und Pylades« genannt, aus der Villa Borghese, jetzt im Louvre zu Paris (Kekulé, Taf. II, 2), eine Bronzestatue des Apollo im Museo Nazionale zu Neapel (Kekulé, Taf. III, 1), eine Marmorgruppe des Orestes und der Elektra aus Herculanum im Museo Nazionale zu Neapel.

Letztere Gruppe ist hier (Abb. 1392) abgebildet. Die Gruppe ist aus griechischem Marmor. Ergänzt sind die linke Hand und die Nase des Orestes, sonst nur unwesentliche Teile. Es ist augenscheinlich, daß wir in der Figur des Orestes eine wenig modifizierte Wiederholung des Stephanos-Typus haben. Interessant ist es, daß wir in der Figur der Elektra eine Übertragung dieses Typus ins Weibliche besitzen. Und zur Erkenntnis des Kunstcharakters dieser Schule ist es uns besonders wichtig, daß sich hier zur Behandlung des Nackten die Darstellung der Gewandung gesellt. Wir finden auch hier eine Anlehnung an frühere Strenge in der einfachen gestaltigen Behandlung der langen Falten und in der Gesamtwirkung der Gewandstatue. Doch steht in uns gesprochener Weise der durchsichtige und nasse

Charakter in der Detailbehandlung, sowie die komplizierte Linienführung der oberen Partien diesem Anklage an Einfachheit entgegen. In einem archaischen Werke würde man auch nicht eine solche psychologische Situation in der Gruppe dargestellt finden. Noch weiter ist dieser späte Charakter in der nächst zu besprechenden Gruppe des Menelaos ausgebildet. Der unterzeichnete Verfasser wird nächstens auf



1392 Gruppe des Menelaos.

ähnliche Gewandfiguren, welche derselben Zeit angehören, hinweisen und den eigenartigen Charakter derselben näher begründen.

Menelaos. Dieser Bildhauer ist uns nur aus der Inschrift der hier (Abb. 1393) wiedergegebenen Gruppe in der Villa Ludovisi bekannt und zwar als selbstbezeichneter Schüler des Stephanos. Die Inschrift an dem Pfeiler lautet:

MENE
AAOZ
ITECA
NOY
MAOH
THS
ETOI
EI

Die Gruppe ist überlebensgroß, etwa 2 m hoch, aus griechischem Marmor. Am Haar ist ein rötlicher Ton bemerkbar. Ergänzt sind an dem Jüngling der rechte Arm von über der Hälfte des Oberarms an, der dritte, vierte und fünfte Finger der linken Hand, der vordere Teil des rechten Fußes, ein Teil der Nase und der oberste Teil des Kopfes; an der Frau der linke Arm vom Gewand an, der Zeigefinger und der kleine Finger der rechten Hand, die Spitzen der großen Zehe des linken Fußes, die Nasenspitze und der oberste Teil des Kopfes. Es ist auch wahrscheinlich, daß bei der Aufstellung (die durch Canova erfolgt sein soll) die Fläche etwas überarbeitet worden ist.

Wie viel auch über diese Gruppe schon geschrieben worden ist, so ist man dennoch noch nicht zu einem endgültigen Resultat über den dargestellten Gegenstand gekommen. Bei einem solchen Versuche muß besonders in Betracht gezogen werden, daß das Verhältnis der weiblichen zu der Jünglings-Figur das einer Älteren zu einer jüngeren Person und zugleich ein inniges ist. Aus der Bewegung der Jünglings-Figur ist auch nicht klar zu ersehen ob, wie der Oberkörper andeutet, dieselbe soeben angelangt ist und wir demnach eine Begrüßungs- und Erkennungsscene vor uns haben; oder ob, wie die beginnende Wendung in den Füßen zu zeigen scheint, sie auf das Wiedersehen folgender Abschied bezeichnet wird. Je nachdem ist nun die Gruppe aufgefaßt, als das Wiedersehen des Orestes und seiner Älteren Schwester Elektra am Grabe Agamemnons (Winckelmann und Welcker); oder als die Wiedererkennungsscene zwischen Kresphontes und der Mutter Merope, nachdem jener den Mord seines Vaters gerächt hat und Merope in der euripideischen Tragödie die Worte οἶδός ἐν ὀφθαλμοῖσι γίγνεται, τέκνον ausspricht (Jahn, Friederichs etc.); oder drittens, als die Scene in der sophokleischen Tragödie, in welcher Deianira den Hyllos ansammelt, um dem Vater beizustehen (Kekulé). Endlich müssen wir noch einer älteren Deutung auf Telamachos und Penelope, von Schula und Burckhardt begründet, gedenken, die auch einige Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen kann.

Was den Stil der Gruppe anbelangt, so finden wir das raffinierte Detailstudium wieder. Hingegen, obgleich wir keine gewaltige Sensationsarbeit wie in den pergamenischen Werken vor uns haben, ist von dem Zurückgehen auf Beispiele der älteren Kunst

wie wir sie noch bei Stephanos erkennen, wenig mehr zu merken. Obgleich eine gewisse Zartheit der Empfindung, die an Einfachheit grenzt, bemerkt wird, herrscht doch eine Lust an der komplizierten Situationsdarstellung, wie sie auf der späteren Römendarstellung vor Augen trat, vor, und wir sind vielleicht berechtigt, der ganzen Darstellung im guten Sinne das Attribut theatralisch beizulegen. Es ist endlich noch zu bemerken, daß wir, wenn auch dem Werke als Ganzes ein vorwiegend griechischer Charakter innewohnt, in manchen Details in einem geringen aber bestimmten Grade an die römische Kunst im Gegensatz zur griechischen erinnert werden. Das ist besonders an der Gewandbehandlung der weiblichen Figur, sowie an dem eigenartigen wulstigen Faltenkomplex, der den oberen Rand des Gewandes des Jünglings bildet, und endlich an dem etwas portrathaften Gesichte der weiblichen Figur bemerkbar.

Fassen wir nun das Gesagte über die Schule des Pastioles zusammen, so muß uns vor allem auffallen, wie sehr die literarischen Nachrichten über Pastioles mit dem monumentalen Zeugnisse, welches uns der Betrachtung der Statue des Stephanos hervorgeht, übereinstimmen. Wir erkennen als Eigenart dieser Schule 1. das sorgfältige Namensstudium, 2. die künstlerische Gelehrsamkeit, die Rücksicht auf vorher gegangene Künstler nimmt und auf ältere Typen zurückgeht, sowie 3. das Bestreben, alles dieses in einem gewissen Eklektizismus in der Begründung einer neuen akademischen Kunstrichtung zu vereinigen. Erinnern wir uns nun der Ansprüche und Zeugnisse über die exzessive technische Raffiniertheit eines jüngeren Kephisodot und der Pergamener und an die Behauptung des Plinius, daß nach ihnen die Kunst angehöre habe, um in der uns beschäftigenden Zeit wieder zu erblühen, so können wir begreifen, wie dies zu einer Renaissance der griechischen Kunst führte, die sich an die Älteren Meister zurückwandte und alle die besagten Eigenschaften in sich anlehnte. Kekulé hat an die neuere Analogie bei den Chiracel erinnert. Ich möchte noch, was das Zurückgehen auf den strengeren Charakter der älteren Kunst anbelangt, auf die naheliegenden Analogien der sog. »Nazarener« in Deutschland und der noch heute wirkenden sog. »Präraphaelliten« in England hinweisen. Bei Stephanos scheint dieser Charakter schon etwas zurückgefaßt, und in Menefios scheint uns der Übergang von der spezifisch griechischen Kunstrichtung zu der mehr spezifisch römischen Kunst bezeichnet zu sein.

Für die Literatur sind schon die Hauptwerke angegeben. Man könnte noch außer auf Brunn (a. a. O.) und Overbeck (Gesch. d. griech. Plastik besonders auf die angeführte Monographie Kekulé und den Aufsatz vom Flaseh aufmerksam machen.

[C. Waldstein]

Peiraeus. Wir behandeln unter diesem Titel als Anhang zur Topographie von Athen (oben S. 144 bis 200) die Häfen Athens.

Die ihrer natürlichen Beschaffenheit nach bereits oben S. 144 f. geschilderte Hafenküste Athens zerfällt in die nach gestreckte phalerische Bucht und das westlich angrenzende Gebiet des Peiraeus. Bis zum fünften vorchristlichen Jahrhundert, auch nachdem der Peiraeus seine Inselnatur längst verloren hatte, genügte der athenischen Seeschifffahrt die Rhede des Phaleron, wo das Meer sich einst bis auf 20 Stadien der Hauptstadt näherte (Paus. VIII, 10, 3; Schol. Aristoph. Av. 1694). Auf die Wahl des entfernteren Peiraeus als Haupthafen der Stadt (unter Themistokles als Archon, Olymp. 74,3) folgte alsbald (gleich nach Abzug der Perser) durch Ummauerung der ganzen Halbinsel die Begründung der allseitigen Wehrkraft zur See, welche ihren äußeren Abschluß in der engen Verbindung von Stadt und Hafengebiet vermittelt der „langen Mauer“ fand.

Mauern. Das System dieser Befestigungen führt unsere Übersichtskarte „Athen-Peiraeus“ (s. oben, als Beilage zum Artikel „Athen“) vor, welche J. A. Kaupert zu seinem Maueraufsatz (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 608 f.) meist auf Grund noch vorhandener Spuren entworfen hat. (Vgl. für die Details auch G. Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 S. 11, nebst den 6 Tafeln, und G. v. Allen, „Die Befestigungen d. Hafenstadt Athens“ in den „Karten von Attika“ I S. 10 f. mit zahlreichen Skizzen.)

Die von Themistokles nach der Schlacht bei Salamis erbaute Ringmauer des Peiraeus (Thukyd. I, 93) war um Ende des peloponnesischen Krieges durch Lysander gründlich zerstört worden (Olymp. 94,1 = 404 v. Chr.). Die heute noch sehr bedeutenden Reste der Mauer und namentlich der Seebefestigung rühren somit, da sie im ganzen aus einem Guss sind, von der Wiederherstellung durch Konon (Olymp. 96,4 = 393 v. Chr.) her, welche, abgesehen von mehr oder minder durchgreifenden Reparaturen und Verstärkungen (vgl. Karten v. Att. S. 231.), bis auf die Belagerung und Eroberung des Peiraeus durch Sulla Bestand hatte.

Auf der Seeseite folgen die Mauern im Abstände von 20–40 m den Biegungen der Küstenlinie. Aus peiraischem Kalkstein sorgfältig gefügt, haben dieselben eine Dicke von 8–3,60 m, doch gibt es das Innere nur aus Füllwerk von Erde und Steinbrocken zu bestehen. Im Abstände von 50 bis 60 m springen etwa 6 m breite Türme um 4 bis 6 m vor. Die Eingänge zu den Häfen (s. unten) waren durch Steindämme verengt. (Näheres über diese Verschlüsse s. Karten v. Att. S. 12 f. mit den Skizzen.)

Die den nördlichen Teil der Halbinsel begrenzende Landbefestigung folgte im Osten, an der phaleri-

sehen Seite, den Abhängen der Munichlahöhe; westlich ist ihr Lauf durch das Terrain weniger bestimmt vorgezeichnet, da sich hier der angeschwemmte Boden bis an den seichten nördlichen Teil des Haupthafens heranzieht. Alle Anzeichen sprechen indes dafür, daß die Mauer diesen für die Seefahrt unnützen Teil auf einem breiten Damme (χῶμα, hier vielleicht διέζωμα genannt; vgl. Karten v. Att. I S. 16 f. 51 f.) durchsetzte, um dann die Halbinsel Ectoneia zu umziehen. (Näheres über die dort vorhandenen bedeutenden Reste einer doppelten Befestigungslinie s. unten S. 1197).

In der Mitte etwa der Landmauer, wo dieselbe am meisten nach Norden vorspringt, verlange ihre tiefe Lage, sowie die Kommunikation mit der Hauptstadt eine verstärkte Sicherung. Hier ist die Mauer deshalb völlig massiv in einer Dicke von 8 m ausgeführt. Zwei Tore, deren Fundamente und untere Stageschichten zum Teil wohl erhalten sind, öffnen sich hier im Abstände von ca. 170 m ziemlich parallel nach Nordosten (vgl. Karten v. Att. I S. 16 f.). Das westlich gelegene wird auf der Außenseite von zwei auf ovaler Basis stehenden Türmen flankiert, nach innen ist ein Thorhof und ein zweiter Verschluss anzunehmen, wie er sich beim östlichen Tore noch erhalten hat. Die Nähe der beiden Tore wird erklärt durch den von Alten (a. a. O.) nachgewiesenen Ansatzpunkt der nördlichen langen Mauer hart westlich beim Ostthore, welches somit innerhalb derselben lag, während das Westthor außerhalb, doch noch unter dem Schutz der Mauer die gewöhnliche Fährstraße nach Athen (τὴν εἰς τὸν Πειραιᾶ ἀναβαίνον Xenoph. Hell. II, 4, 10) einleitete. Hier stand denn auch vermutlich bei einem Fortchen jener ἑρμῆς πρὸς τὴν πόλιν, welchen die neun Arconten beim Beginn der Peiraisia-Heimkehrung weihten (vgl. Harpokrat. s. v. ἑρμῆς .. παρὰ πόλιν τὸν ἄρτικόν, vielleicht besser mit Lenke ὁστικόν, s. auch Ps. Demosth. 47, 26; Wachsmuth, D. St. Ath. I, 207 f. und meine Bemerkungen Karten v. Att. I S. 39 f.).

Der Gesamtumfang der Peiraisisbefestigung betrug (nach Thukyd. II, 13, 7) 60 Stadien, wovon die von Kaupert (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 621 f.) auf 11054 m berechnete einfache Länge der Mauerlinie wohl übereinkommt.

Um das Jahr 490, beim Beginn der Fehden mit Korinth, Epidaurios und Aegina, welche dem peloponnesischen Kriege vorausgingen, begannen (nach Thukyd. I, 107) die Athener den Bau zweier langen Mauern nach dem Phaleron und nach dem Peiraeus. Später setzte Perikles, wohl erst in der Zeit seiner unbeschränkten Hegemonie (vgl. Wachsmuth, D. St. Ath. S. 559), nicht ohne Mühe den besonders kostspieligen und schwierigen Bau der mittleren Schenkelmauer durch (τὸ μακρὸν τείχος τὸ μέσσιον,

τὸ διὰ μέσων τειχός, vgl. Plut. Perikl. 13; Platon Gorg. S. 456e). Nach Herstellung dieses doppelten Anschlusses der Hafenanlage an Athen liefs man die phalerische Mauer bereits während des peloponnesischen Krieges verfallen.

Die Länge der letzteren gibt Thukydides auf 35, die der beiden zum Peiraeus führenden Schenkel auf je 40 Stadien an (II, 13, 7).

Leider ist es bisher nicht gelungen, den Lauf der phalerischen Mauer an vollkommen sichern Spuren zu ermitteln. Kaupters Ansetzung (s. unsere Skizze) gibt mit sorgfältiger Berücksichtigung der Terrainverhältnisse und geringer Anhaltspunkte die wahrscheinlichste Linie, welche auch der überlieferten Länge von 35 Stadien entspricht. Der Anschluß an den athenischen Mauerring könnte auch weiter westlich gesucht werden, wöhlend der Endpunkt beim Vorgebirge Tripyrgi (Kap Kollas) wohl richtig bezeichnet ist.

Über den Verlauf der nördlichen und mittleren Mauer können Zweifel nicht in demselben Grade obwalten, nachdem die Anschlüsse an die Peiraeusbefestigung und andre Reste namentlich der nördlichen Mauer, unter der heutigen Fahrstraße) beobachtet worden sind. Darnach schienen dieselben auf der grössten Strecke ihres Weges parallel im Abstande von 1 Stadion etwa verlaufen zu sein. Die Annahme, daß sie beim Nymphenhügel und beim Museion die athenische Ringmauer erreichten, beruht mehr auf Erwägungen, die das Terrain an die Hand gibt, als auf unmittelbaren Spuren.

Der Peiraeus, nach Norden hin zu nur durch angeschwemmtes Terrain mit dem Festlande verbunden, stellt ein vielfach ausgezacktes felsiges Gebirge aus festem Kalkstein dar, welches nach Osten und Süden hin und stellt an das Meer tritt, nach Nordwesten dagegen sich mehr plateenartig abflacht. Diese Felsmassen haben zwei Knotenpunkte, die sich von Nordost zu Südwest gegenüberliegen und durch eine abniedrige, geratartige Erhebung verbunden sind. Die nördlichste aussehendere Höhe, welche vielleicht in ältester Zeit schon befestigt war und später ein makedonisches Kastell trug, hiefs Munchia (86,69 m üh. d. M.) (Strab. IX, 335: λόφος ὃς ἐστὶν ἡ Μονυχία χερσονήσους). Die richtige Schreibung Μονυχία vom ἡνίοχος ἡνός gehen die Inschriften) Eng verbunden mit ihr ist der alte Kult der Artemis Munchia (vgl. Suid. s. v. Ἐπιπόρος ἑμν, Paus. I, 4 u. a.). Die Lage ihres Heiligtums, neben der auch die thrakische Göttin Bendis verehrt wurde (τὸ Βενδιδεῖον, vgl. Xenoph. Hest. II, 4, 11), läfst sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Auf dem Gipfel der starken Pyramide steht jetzt die Kapelle des Hag. Elias. Das andre felsige Gebiet ist von Natur und durch zahlreiche antike Steinbrüche zerklüftet. Es nimmt die ganze südliche Halbinsel ein

(höchste Erhebung 57 m üh. d. M.) und trug vermuthlich den Namen Ἀκτὴ (im engeren Sinne, vgl. Lyourg. c. Leocr. § 17, 55; Diol. XX, 45), nach welchem der vorzugsweise hier gebrochene treffliche Kalkstein ἀκτίνος λίθος hiefs (vgl. Harpocr. Suid. s. v. Ἀκτὴ, Bekk. an. gr. I S. 370, 8).

Als dritter Bestandteil ist an der Hafenbildung des Peiraeus die felsige mit den westlichen Bergen des Festlandes zusammenhängende Halbinsel Kottoneia beteiligt (Harpocr. s. v. Ἡερυνεία ... ἡ ἐτέρα τοῦ Πειραιέως ἄκρα, Thukyd. VIII, 90, 3: καὶ γὰρ ἐστὶ τὸ Πειραιὸς ἡ Ἡερυνεία καὶ παρ' αὐτὴν ἐθὺς ὁ ἱσπάρης ἐστίν).

Diese Höhen umfassen drei mehr oder minder geräumige, schon von der Natur höchst vortreflich gestaltete Häfen. Den grossen westlichen Haupthafen, welchen die Ectionia und ihr gegenüber die Akte mit einem Vörsprung (wahrscheinlich τὸ κατὰ τὸν Ἀλκιπρον ἀκρωτήριον bei Plut. Themist. 32) bis auf einen schmalen, nicht durch Molen und Türme verwahrten Durchgang schliesst. Das zweite, kreisrunde Becken mit südlichem Eingange zwischen Munchiahöhe und Akte (heute Paschallanaut, ist von Ulrich (Reisen u. Forsch. II S. 171) als der Hafen Ζεῶ (ἡ ἐν Ζεῷ λιμὴν) erwiesen, welcher nebst dem elliptischen Hafen Munchia (heute Phanari), fastlich unterhalb der gleichnamigen Burg die λιμένας ἑτέρας τοῦ Πειραιέως (Timaios, loc. Plut. S. 260) bildete.

Eine Beschreibung des Haupthafens (ὁ μέγας λιμὴν τοῦ Πειραιέως Plut. Themist. 32) liefert das freilich nicht ganz lückenlos erhaltene Fragment aus der topographischen Schrift des Menekles, Schol. Aristoph. Pax 145 = O. Müller, Gymn. hist. gr. IV S. 450, 4: Ἰστὶ δὲ ὁ Πειραιεύς λιμὴν τρεῖς, πάντας κλειστός: εἰς μὲν ἐστὶν ὁ Κυνόβριον λιμὴν καλουμένος, ἐν ᾧ τὰ νεώρια ἐλήκοντο, εἰς τὸ Ἀφροδισιον, εἰς καὶ καὶ τοῦ λιμένος στοῦν πέντε. (Vgl. auch dieselbe Aufzählung νεώρια, Ἀφροδισιον und στοῦν in der neuerdings aufgefundenen, leider lückenhaften Inschrift: Ερημ. ἀρχ. 1884 S. 167 f. Z. 46. Vorher gieng ἐν τῷ νεώκῳ (λιμένῳ). Es ist klar, daß hier nur von einem (dem grössten) der drei Häfen und seinem Teile die Rede ist. Doch hiefs derselbe schwerlich in seinem ganzen Umfang der Kantharoshafen, welcher nur selten genannt wird und im Vergleich zu Zea und Kottoneia nach Ausweis der Seearkunen die wenigsten Kriegsschiffe beherbergte. Vielmehr wird der Kantharoshafen selber nur ein Teil, nämlich die südlichste Ausbuchtung, des grossen Hafens gewesen sein, wo früher noch beträchtliche Reste der Steinbänke für Schiffhäuser (s. Zea) beobachtet wurden (Somit wäre eine Lücke im Texte anzunehmen und nach Wachsmuth, D. St. Ath. S. 311 etwa anzufüllen: εἰς μὲν [ὁ μέγας λιμὴν ἐνθα πρῶτος ἐστίν] ὁ Κυνόβριον λιμὴν). Das

Aphrodisiaon bezieht sich auf das von Konon nach dem Sieg bei Kildos der knidischen Aphrodite Euploia προς τη Ναύαση erbaute Heiligtum (Paus. I, 1, 3). Vermutlich lag es auf dem Vorsprünge, welcher den Kantharoshafen im Norden begrenzt (ebenda fand sich auch eine Weihinschrift an die Göttin, Rangabé, Ant. hell. 1069). Über alte, hier gefundene Reste einer guten Halle und alter Terglyphen aus Porosstein, welche letztere zu dem Tempel gehört haben können, vgl. Ross zu Beseke's Sekundunden S. VIII f.

Nach dem ferneren Wortlaut des oben citierten Scholiums umgeben den übrigen Kreis des Hafens (doch wohl mit Ausnahme der Ektionia) fünf Hallen, ähnlich wie sich auch heute wieder Arkadenreihen heranzubauen. Eine derselben war unzweifelhaft das Naigma oder die Warenbörse, deren Lage am Ufer zudem bezeugt ist (vgl. Polyam. VII, 22; Karten v. Att. I S. 60). Näheres über die Bestimmung des Gebäudes: Ulrichs, Reisen u. Forsch. II S. 199 f. [Anderswo lag vermutlich das in der oben erwähnten Inschrift 'Eppu. άρχ. 1884 S. 167 f. Z. 47 genannte, von Pompejus errichtete Naigma.]

Auch die andern Steen dienten als Handels- und Lagerplätze. Sie gehörten, wenigstens soweit sie den östlichen Uferstrand einnahmen, zum Emporion im engeren Sinne, einem zur Kontrolle der Wareneinfuhr bestimmt abgegrenzten Gebiete (vgl. Ulrichs II S. 197; Karten v. Att. I S. 47 u. 49 f.). Im Petraion wird die Breite dieser wohl dem Staate gehörigen Zone, sowie vermutlich auch ihre Südgrenze durch einen noch in altu oberhalb des Aphrodisiaon stehenden Inschriftstein aus dem 5. Jahrh. v. Chr.: C. J. Att. I, 519. Emporion kai άδω άρος monumental bezeugt.

Auch die fünfte und letzte Steen an der Nordseite des Hafens (welche, wie ich Karten v. Att. I S. 49 f. angenommen habe, nicht mehr im Emporion lag) können wir mit hinlänglicher Sicherheit benennen. Thukydides erwähnt VIII, 90, 3 nur μερίστη σποά, welche die oligarchischen «Vierhundert» im Jahre 411 v. Chr. in ihre Befestigung der Ektionia mit hineinogen (διηκοδόμησαν δε και σποά, ήπερ ην μερίστη και εγγοναυα τούτοα [der Ektioniamauer] εάβες έχομένη εν τη Περαιά). Dasselbe ist vermutlich eine mit der μισρά σποά bei Pausanias (I, 1, 3, dabei die άγοα της επί Ναύασης, hinter ihr Statuen des Zeus und des Demos von Leokhares), und ferner, die auch Demosthenes XXXIV, 37 vom Mehlverkauf bei der νακτα σποά im Petraion spricht, identisch mit der von Perikles erkannten Σποά αλφειτοπωλις (Schol. Aristoph. Ach. 518).

Eine strenge Regelung des Verkehrs im Haupthafen bewiesen noch zwei gewiss nicht fern von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort im Wasser gefundene Inschriftsteine von gleicher Art und Zeit wie der Emporionsgrenzstein (C. J. Att. I, 520, 521),

von denen der erste südlich bei unserm Aphrodisiaon dem jetzigen Zollhause, der andre vor unserer Makra Steen zum Vorschein kam, mit der gleichlautenden Aufschrift: ποθηριών όρου όρος, also Anlageplätze für kleinere Frachtschiffe an beiden Enden des eigentlichen Emporion.

Die Halbinsel Ektionia ist besonders ausgezeichnet durch Reste der Befestigungswerke, welche auch die kleine westlich davon gelegene Bucht von Krommydaru im Altertum wohl κρητός λιμήν genannt, Xenoph. Hell. II, 4, 31) umzogen und von doppelter Art zu sein scheinen (s. die Details bei Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 Taf. V, VI, v. Alten, Karten v. Att. I S. 19 f.). Wir unterscheiden eine innere Mauerlinie, die mit einem 16 m dicken Rundturme bei der Stelle des östlichen Ufers ansetzt, wo der Baum die nördliche, seichte Ausbuchtung des Petraionshafens durchschneidet, um sodann den Grat der Halbinsel in westlicher Richtung zu erstelgen, und nachdem sie hier ein von zwei 10 m im Durchmesser haltenden Rundtürmen flankiertes, durch einen Felsgraben verstärktes Thor formiert hat, auf der Höhe südwärts bis zur äußersten Spitze der Halbinsel heranzulaufen. Hier endet sie in einem großen Viereckigen und einem runden Turm. Im Anschluss an diese umgibt eine andre, zum Teil polygonale, doch ziemlich schwache Mauer die westliche Bucht und das anstoßende Thul; doch ist ihr nördlicher Verlauf nicht völlig klar.

Man hat an diesen Mauern die Befestigung herauszufinden gesucht, welche die «Vierhundert» nach dem ausführlichen Bericht des Thukydides (VIII, 92) auf der Ektionia anlegten. Thukydides unterscheidet eine alte, dem Festlande zugewandte und die neu aufgeführte innere Mauer, die sich bei der Hafen-einfahrt in dem einen der beiden (noch vorhandenen) Thürme vereinigt hatten: δε' αὐτὸν γάρ τὸν ἑτερον πόρτον ἐτελεύτα τὸ τε παλαιὸν τὸ πρὸς ἡμῶν καὶ τὸ ἐντὸς τὸ καινὸν τεῖχος ταχιότατον πρὸς ἡλικταυ. Daraus folgt, dass die innere (später wieder zerstörte, daher nicht mehr nachweisbare) Mauer am Uferstrand der Halbinsel bis zur Südspitze gezogen war. Die äußerste Polygonalmauer im Westen mag einer Fortifikation des 4. Jahrhunderts angehören (vgl. Karten v. Att. I S. 52). Der umschlossene Raum war später bewohnt und hat noch heute einige Heiligtümer in Form von Marmorsarkophagen aufzuweisen, deren einer eine phönikische Weihinschrift an Baal Seelien trägt (ebenda fand sich außerdem eine zweite phönikische (Grab-) Inschrift. 'Eppu. άρχ. 1884 S. 67 f.), während auf zwei Votivbasen Hermea und ein Solter genannter Gott erscheinen (vgl. Porvanoglu, Arch. Anz. 1896 S. 291 f.; Hirschfeld, Arch. Zig. 1878 S. 20 f.).

Bei dem größten Hafen (πρὸς τὸ μεγαλύτερον Paus. I, 1, 2), d. h. vor der Einfahrt, wurde in spä-

tere Zeit das Grab des Themistokles zeigt eine genaue Beschreibung der Örtlichkeit, welche der Perieget Plinius (bei Plut. Themist. 32) gibt, nach dem wahrscheinlich, daß die hier am Meer im Felsen erhaltenen Spuren eines viereckigen Unterbaues auf der Südspitze des am meisten nach Westen vortretenden Zipfels der Akte von jenem auf Themistokles bezogenen Denkmal herrühren (s. meine Ausführung Karten v. Att. I S. 61). Daneben an wenig höherer Stelle bezeichnen einige Blöcke, sowie sehr Säulentrümmern aus Kalkstein (Durchm. 1,55—1,65 m) die Reste einer Leuchtstube für die Hafeneinfahrt. Ihnen entspricht an gegenüberliegender Stelle des westlichen Ufers ein kreisrunder Unterbau (Durchm. ca. 5,50 m) nebst Stücken eines profilierten Aufsatzes und etwas kleineren Säulentrümmern, welche somit von der zweiten, korrespondierenden Leuchtsäule herrühren. Nach dem Grab des Themistokles bezeichnet Plinius I, 1, 3 als *ἡρώς δὲ θεῶν τῶν ἐν Πειραιεὶ* admiert das *Τεμενὸν* des Zeos und der Athena. Es ist das berühmte Heiligtum des Zeos Soter und der Athena Soteira, mit Säulenhallen (Strab. IX, 395), welche Gränze des Leosthenes und seiner Söhne von der Hand des Arkosilos enthielten. Der Altar des Gottes wurde jährlich geschmückt (VII, X, 346), zahlreiche Weihgeschenke füllten den freien Raum des Temenos (vgl. Lycurg. c. Loeb. 176); von der Hand des späteren Kephisodot rührte eine berühmte Athena und ein Altar her (Plin. 34, 74; vgl. Karten v. Att. I S. 42). Da Zeos Soter im Peiräischen Seefahrtsgott war (vgl. Aristoph. Plut. 1176 f.), dem die heimkehrenden Kaufleute opferten, wird sein Heiligtum in der Nähe des Handelshafens gesucht werden dürfen, wahrscheinlich auf der geräumigen Fläche, die sich von der nordöstlichen Ecke desselben zur Mündung hin ausbreitet (s. Karten v. Att. a. a. O., ebenda auch einige dorische Säulentrümmern). Dasselbe, nach Norden zu breiter, nach der Akte hinab zum mehr eingeengten Plateau trug den größten Teil der bewohnten Stadt und vermutlich in seiner Mitte, an der vom nördlichen großen Thore ausgehenden Hauptfasse den Marktplatz (*ἡ ἀγορὴ ἢ ἐν Πειραιεὶ*, *Abb. VI S. 158*), welche nach dem unter Perikles wirkenden Begründer der ganzen Stadtanlage, dem Architekten Hippodamos von Milet, auch *ἄγρυς ἱπποδάμειος* genannt wurde. Von dem im Indischen, mathematisch und philosophisch angelegten Gründungsplan des Peiraeus legen noch mehrfach erhaltene Spuren der vollkommenen geradlinigen Planverflechtung Zeugnis ab, wir wissen von sehr breiten Fußwegen, die zu den Heiligtümern der Artemis Munchia und der Bendis (Xenoph. Hell. II, 4, 11), sowie zu denen des Dionysos und Zeos Soter führten (vgl. die Inschrift vom Jahre 321 *Abb. VI S. 158*). Besonders unmittelbare, monumentale Zeugnisse aber besitzen wir in einer ganzen

Reihe gleichartiger Kalksteinschnitten mit Inschriften aus dem 6. Jahrhundert (einschließlich bereits oben erwähnt), welche öffentliche Gebäude und Anlagen, Straßen, Quaiquiere, Plätze und gewiss auch heilige Bezirke abzugrenzen bestimmt waren (Vgl. meine Zusammenstellung derselben, Karten v. Att. I S. 72 u. Anl., über das hippodamische Eintheilungsprinzip Hirschfeld, Ber. d. Sachs. Gesellsch. 1878 S. 21, danach und auf Grund der vorhandenen Reste die Rekonstruktionen der alten Peiraeusstadt von Hirschfeld a. a. O. Taf. I; von Kaupert u. Milchhofer, Karten v. Att. III IIa. Dazu kommen die im Jahre 1884 aufgedeckten Reste eines sehr stattlichen Privathauses, dessen Säulenhalle vermutlich ein kleines Dionysosheiligtum umschloß (Mit. d. Inst. IX, 279 f. Taf. XIV u. XV und die Inschriften der Dionysakten, *ebda.* S. 288 f.).

Die hippodamische Agora bildete den Mittelpunkt der eigentlichen Stadt, des *ἄγρις*. In zwei ihrer Grenzinschriften so genannt, vgl. *Ἀθήναι VII S. 386*), wahrscheinlich stand am Markte oder inmitten desselben das Heiligtum der Hestia (I. A. Att. II, 589). Ein anderes, ebenfalls schon von Hippodamos zur Besiedelung angelegtes Quartier war die *Munchia*, d. h. die terrassenförmigen Abhänge auf der Westseite des Burghügels (Vgl. den neuerdings in situ, westlich unterhalb der Mündungshöhe aufgefundenen, auf Bl. II u. IIa der Karten v. Att. eingezeichneten Grenzstein, Text S. 39; *ἄγρις τῆς δεξιᾶς ἡρώς ἢ Μονυχίας ἡρώς*). Dieses Quartier enthielt, abgesehen von den schon genannten Heiligtümern der Artemis und Bendis, vor allem das Heiligtum des Dionysos nebst dem *Διονυσιακῷ* Theater *ἐν Μονυχίῳ* oder *Μονυχιακῷ* (vgl. Xenoph. Hell. II, 4, 32; *Ἀθήναι VI S. 158 f.*). Die Lage des letzteren erkennt man noch in dem großen Halbrund am Nordwestabhang des Mündungshügels; bedeutende Überreste scheinen unter der Verschüttung nicht mehr vorhanden zu sein (s. Karten v. Att. I S. 157). Mit der Agora war es durch eine gerade abwartführende Straße verbunden (Xenoph. a. a. O.) wodurch die Lage des Marktes noch näher bestimmt wird.

Südwärts der Agora, auf dem Wege zur Akte, schneuen zwischen Zeos und Peiraeushafen noch mehrere Heiligtümer, zum Teil private und fremde Kult, angesiedelt gewesen zu sein (s. meine Aufzählung der verschiedenartigen aus Inschriften und anderen Funden sich ergebenden Spuren Karten v. Att. I S. 43 f.). Namentlich begegnen wir auf diesem Gebiete zwei weiblichen Gottheiten, mit den ihnen verwandten Kreisen der aischischen Aphrodite und der Göttermutter. Auf erstere beziehen sich mehrere zwischen Emporien und Zeuhafen gefundenen Inschriften (C. I. Att. II, 627; *Abb. VIII, 296* = Bull. de corresp. hell. III

S 516 L; *Ἀθήν.* VIII S. 403 (*Ἐρωτος Ὀδυσσεύς*, vgl. *Aphrosl. Urania*, d. i. die syrische, s. Wachsmuth, *D. St. Ath.* I S. 411); *Cl. J. Att.* III, 1296a. Unzweifelhaft ist es eben diese Göttin, deren Heiligtum die Kithier (von *Kypros*) nach *C. J. Att.* II, 168 (v. J. 333/2 v. Chr.) im Peiraeus errichten durften.

Das Heiligtum der Göttermutter ist durch ein reiches Material an Inschriften und Votiven bezeugt, deren Fundorte am Abhange des vorletzten Hügels der Akte, des sog. »Windmühlenberges«, die Lage des Heiligtums auf oder an der Höhe sehr wahrscheinlich machen (vgl. die französischen Ausgrabungen *Eq. d'ay* II Bl. 50; Foucart, *les associations relig.* S. 85 f. Neuere Funde in meiner *Ann.* 42 zu S. 45 der Karten v. Att. I). Über Kult und Priesterschaft, sowie über die Verbindungen mit andern Gottheiten, welche die besonders von den Orgeonen verehrte *Μήτηρ θεῶν* hier eingegangen ist, vgl. ebenfalls Karten v. Att. I S. 46.

Außer den Heiligtümern und zahlreichen Fundamenten, Fußböden aus Mierkieseln und Zisternen, welche die dichte, regelmäßige Bewohnung dieses Terrains, sowie namentlich auch der Gegend der Akte bezeugen, haben wir noch nordöstlich von der vorangesetzten Stätte des Melroon, oberhalb der westlichen Ansechtung des Zeahafens, ein zweites Theater im Peiraeus zu nennen, dessen Überreste erst im Jahre 1880 vollkommen bloßgelegt worden sind (aufgenommen von Borrmann, Karten v. Att. I S. 67). Erhalten sind nur die radialen Substruktionen des Sitzraumes, der 46,40 m breit war und ca. 2000 Zuschauer faßte, Breite der Orchestra 16,50 m. Die Fundamente der Bühnenwände zeigen eingeschaltene Nischen und Doppelöcher für Säulen, welche auf einen Bühnenbau aus Holz schließen lassen. Auf diesem Theater ist vermutlich die Bauinschrift aus dem Ende des 3. Jahrh. v. Chr. *Ἀθήν.* I S. 11 f. zu beziehen. Die dorischen Tempelreste oberhalb des Theaters, welche in eine byzantinische Kirche vermauert waren, mochten zu einem Heiligtum gehört haben, mit welchem die Aufführungen im Theater in Beziehung standen. Karten v. Att. I S. 45 habe ich an Poseidon erinnert, dem Lykurg im Peiraeus kyklische Agone eingerichtet hatte (vgl. *orr.* S. 318 f.).

Der zweitgrößte Peiraeushafen α' ἐν Ζεῦ λιμὴν war, wie die noch vorhandenen Reste der vom Ufer ausgehenden niedrigen Mauern aus Kalkstein bezeugen, bezeichnet und vermessen von Graser im *Philolog.* XXXI S. 1 f., in seinem ganzen Umkreise mit Schiffshäusern besetzt. Nach Ausweis der Seemerkungen war im Zeahafen mehr als die doppelte Zahl der Schiffe als im Kantharos- und Munchlahafen untergebracht. Das ganze Gebiet war staatlich abgegrenztes Eigentum, ich habe deshalb mit der Arsenalanlage eine jener hippodamischen Grenz-

inschriften (*Ἀθήν.* VIII S. 290) *Προπύλαιον ἀρματοῦ* in Verbindung gebracht, die vielleicht vor dem Hauptelingszug zu dem Bezirk von Zea stand. Die einzelnen Schiffshäuser waren, wie andre Grenzsteine erweisen, in Gruppen eingeteilt, deren Benennung je einer attischen Trittya zufiel (vgl. Karten v. Att. S. 57 f.; die vier Steine in *Ann.* 76 aufgeführt, z. B. *C. J. Att.* I, 517: *διόπε Ἐλευσινίων τριττός τελευτή, Περαιῶν δὲ τρίτος ἀρχεται κ. α. κ.*).

Meine Annahme (Karten v. Att. I S. 59), daß jenes Propyläion zum Arsenal in Zea führt, wird bestätigt durch die neuerdings (J. 1882) aufgefunden große Gründungsurkunde der berühmten Skeuarchek des Philon (Foucart, *Bull. de corresp. hell.* VI, 540 f.; Fabricius, *Hermes* XVII S. 55) f.; Dörpfeld, *Mit. d. arch. Inst.* VIII S. 147 f.; zuletzt B. Keil, *Hermes* XIX S. 149 f.), denn das Zeughaus sollte darnach erbaut werden: bei dem Thore, durch welches man vom Markte her (in den unummauerten Raum von Zea) kommt, und zwar in der Richtung der unter einem Dache befindlichen Schiffshäuser (Z. 4 f.: *οὐκ ἀποκρινόμενοι οὐκ ἀποδοῦναι τοῖς κρηματοῖς οὐκ εἶναι ἐν Ζεῖ ἀρμὰς ἀπὸ τοῦ προπύλαιου τοῦ ἐν ἀγορᾷ προπύλαιον ἐκ τοῦ ἐπιπλεῖν τῶν νεωτολκῶν τὴν ὁμαρτίαν* in einer Länge von 4 Plethren (= 400 Fuß) und einer Breite von 55 Fuß (mit den Mauern). Die genaue Lage des Zeughauses war bisher unbekannt. Ross suchte es am Kantharohafen; Wachsmuth (*D. St. Ath.* S. 521) betonte zuerst die Notwendigkeit, es näher an Zea zu rücken; Karten v. Att. I S. 48 nahm ich es aus diesen und andern Gründen auf der Höhe zwischen beiden Häfen an. Der Neubau für das hängende Schiffsgewerk des Areals wurde etwa im Jahre 347/6 begonnen und 340/29 vollendet (vgl. Fabricius a. a. O. S. 557 f.), ein vielbewundertes Werk (Plat. *Sull.* 14) des Eleusiniers Philon, welchen die Inschrift zusammen mit Kallikles aus Molte als Verfasser des Bauprogramms nennt. Auf die innere, höchst kunstvolle Einrichtung, welche wir aus der Inschrift in allem Detail kennen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Das Gebäude, außen mit Triglyphenfries geschmückt, war auf den beiden Schmalseiten zugänglich: zwei Reihen von je 35 ionischen Säulen aus Porosstein bildeten im Innern ein 20 Fuß breites Mittelschiff, welches als *διόδος τῶν ὁρίων διαμέτρως τῆς ἀρματοῦ* (Z. 12) frei blieb, während alle Seitenschiffe zur Aufbewahrung der Schiffsgewerke dienen. Zu diesem Zwecke sind die letzteren durch eine Zwischendecke in zwei Geschosse geteilt. Das Erdgeschloß enthält in großen Schränken die Segel und andre Geräte aus Zeug, während auf der Galerie die Tauen und das Takelwerk in offenen Gestellen untergebracht sind (Dörpfeld a. a. O. S. 149). Infolge der Einnahme des Peiraeus durch Sulla (86 v. Chr.) wurde auch das Zeughaus gänzlich niedergebrannt (Appian. b. *Mithr.* 41; Strab. IX S. 395).

(I, 1, 4) bereits zum Phaleron gezogen werden konnte, so grenzte das Gebiet dieses Demos sehr nahe an die Munichia. Deshalb führt Pausanias denselben auch ohne Entfernungsausgabe an, während er für das darauf folgende Kap Kollias 20 Stadien berechnet (I, 1, 5). Wir können daher den Phaleron unmöglich mit Urichs erst bei dem die phalerische Bucht im Osten abschließenden Vorgebirge Trispyrgi suchen, wo zudem für die Lage eines Demos nur außerhalb der phalerischen Mauer Platz bliebe, müssen vielmehr diese hervorragende Örtlichkeit für die *ἄσπερ Κωλιδί* selber in Anspruch

Alex. prot. S. 12), des Phaleron, des Androgeus, des Skiros (Plut. a. n. O.) u. a. m. Auch ein Heiligtum des Poseidon dürfen wir dieselbst voraussetzen (vgl. Dionys. de Dinarch. 10). Endlich werden uns Gräber des Musaios (Diag. Laert. I, 3) und des Aristides (Plut. Aristid. I) genannt — Unter den Produkten des Phaleron waren berühmt die Relliche (Hesych. s. v. Φαλαγγαί) und die im gesalzen Meerwasser gefangenen Sardellen (ἀσπίς, Aristoph. Ach. 901; Av. 76 u. sonst; auch andre Fische: Athen. VII, 285 f. 300 d). [Mh]



1894. Die Verjüngung des Bockes. (Zu Pellia 1797.)

nehmen. Dem Vorgebirge Kollias aber, mit seinem Kult der Aphrodite und der Gonetylliden (Paus. a. n. O.), war zunächst der Demos Halimna benachbart, da dessen berühmtes Theomorphion (Paus. I, 21, 1; Clem. Alex. prot. S. 21) unzweifelhaft identisch ist mit dem *Δημῖος ἱερὸν πολέστουλον* auf Kollias (vgl. Hesych. s. v. Κωλιδί; Karten v. Att. II S. 2 f.).

Im Phaleron befanden sich außer den genannten Heiligtümern und dem des Zeus (Paus. I, 1, 4) namentlich solche, welche an die älteste Seefahrerzeit Athens gemahnen. Altäre verschiedener unbekannter Götter (vgl. Pollux VIII, 119; Paus. V, 14, 8 und Heron, darunter der Söhne des Theseus, seiner Steuerleute Nausithoos und Phalax (Plut. Them. 17; Clem.

Pellias. Die Zaubarin Medeia (s. Art.), welche alte Leute durch Aufkochen mit Zauberkräutern wieder verjüngen kann, rühmt sich dessen vor dem Könige Pellias, der ihrem Gemahle Jason die Herrschaft vorzuenthalten hat und deshalb von ihr am tiefsten gehaßt wird. Im Einverständnis mit den eigenen Töchtern des Königs, welche ihr vertrauen, verlockt sie den Alten, sich der Prozedur zu unterziehen, nachdem er selbst die Probe der Verjüngung eines Bockes mit angesehen hat. Natürlich wird der Bethörte nicht wieder ins Leben gerufen. So dichteteten die attischen Tragiker. Daß dieser märchenhaften Erzählung ursprünglich ein Mythos altgriechen Gepräges zu grunde liege, dessen Element Zerstückelung und Wiedergeluhrt sind, wie bei Zag-

rons, Melikertes, Jason selbst, hat n. a. Gerhard zu den Auserl. Vasenb. III S. 28 angeführt. Aber schon bei Pindar Pyth. 4, 250 ist von einem Morde des Pelias die Rede, und Medea zu der bösen Zauberin geworden, als welche die Tragiker sie vorführen. Das Vorspiel zu der Schlachtung des alten Herrschers, die Probe mit der Verjüngung des Böckes, findet sich auf einigen Vasenbildern dargestellt, von denen wir das einer archaischen Amphora bei Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 1 (hier Abb. 1394) mit der Erläuterung des Herausgebers wiederholen. In einem schlichten Dreifuß, der an den obersten Enden in Voluten ausläuft, ist ein großer kunstreicher Kessel eingefügt; aus dem von der Flamme genährten siedenden Wasser desselben sucht ein Widder sich frei zu machen, der als Verjüngungsprobe geopfert wird und, nachdem er dem Tode geweiht schien, die Künste der Zauberin augenfällig bewahrt. Der lykische König sitzt auf einem Stuhl daneben; in reichem Mantel gehüllt und am grauen Haar mit einem Silberband geschmückt, stützt er den linken Arm auf einen Stab und sieht erwartungsvoll dem Ausgange des Wunders zu. Neben ihm steht Medea, deren hoher Kopfputz, dem Kalathos ähnlich, die asiatische Tiara (welche Medea sonst oft trägt) ersetzt, vielleicht mit Bezug auf die oft ähnlich geschmückte Mondgöttin, in deren Dienste sie zauberte. Die Bewegung ihres linken Armes scheint dem Widder im Kessel Mut zu machen, daß er sich heraus nützen möge; mit ähnlich erhobenen Armen stehen zwei reich geschmückte Jungfrauen ihr gegenüber: ohne Zweifel Antinoe und Asteropaea (Paus. VIII, 11, 2), die Töchter des Pelias, welche das Wunder in grauenerregender Täuschung frohlockend begrüßen. — Auf einer andern Vase mit der Aufzeichnung zeigt die Rückseite Pelias dastehend, Medea ihm Mut er-sprechend, die Tochter beratend (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 3. 4). Ein andermal sehen wir Medea mit dem Schwerte neben dem Kessel zum Opfer bereit stehen; gegenüber Pelias von seinen Töchtern beredet steht sehen auf, um das Wagnis zu versuchen. Auf dem Gegenbilde der Vase Die-nianen mit dem Hocke, Zauberkräutchen und Opfer-gerät. Im Innern der Schale Medea vor Pelias stehend (Arch. Ztg. 1846 Taf. 40). Auf einem cornoutaischen Gefäße schreitet der greise Pelias nach Aufforderung der Töchter zur Verjüngungskur (Annal. Inst. 1876 lat. F).

In höchster Einfachheit und Schönheit wird aber die Vorbereitung, nicht die Schlachtung selber dargestellt auf einem Relief griechischer Arbeit im Lateran, von dem eine besser erhaltene, aber in der Ausführung verflachte Replik in Berlin vorhanden ist. (Eine gute Vorlage zur Abbildung fehlt leider bis jetzt.) Rechts und links von einem Dreifuß mit Kessel stehen die beiden Peliden, deren einer,

durch thessalische Tracht charakterisiert, den Kasten mit Zaubermitteln haltend herantritt, während die andre den Kessel zurechtstellt. In der Mitte steht Medea mit dem bloßen Schwerte in der Hand, das Haupt ein wenig neigend, auf den rechten Moment gespannt. Das Relief stammt in den Maßen, der Formenbehandlung und der zurückhaltenden Beschränkung der Handlung noch überein mit dem unter »Orpheus« Abb. 1317. Vgl. über die Deutung Friederichs, Bausteine N. 494, Brunn, Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1881 hist.-phil. Kl. 2, 95 ff.; über die Berliner Replik Conze in Festschriften für E. Curtius 1884 S. 197 ff., woselbst Taf. II kleine photographische Abbildungen; größere Böltigers Amalthea Bd. 1 Taf. 4. Arch. Ztg. 1873 S. 134 ff. wird ein pompejanisches Wandgemälde besprochen; vgl. Heibig N. 1261b.

Ganz vereinzelt steht das Bild eines etruskischen Spiegels, die Verjüngung des Aison, Vaters des Jason, durch einen Zaubertrank in der Schale dargeboten von Metyle unterm Beistande der Mnerva; abgeb. Mon. Inst. XI, 3 n. 7. Über die Sage vgl. Ovid. Met. VII, 159 ff. 285; Schol. Arist. Equi. 1321.

Die nach des Pelias Tode zu seinen Ehren gefeierten Leichenspiele, ein oft erwähntes Thema altgriecher Poesie, wurden auch in der Kunst verherrlicht. Am Kusten des Kypselos waren sie weitläufig dargestellt (Paus. V, 17, 4). Ziemlich seher Beschreibung entsprechend finden wir sie auf einer großen Vase aus Laerz: ein Wagenrennen mit sechs Viergespannen, Wettrennen zu Pferde, Ringkampf und Kampfprüfer (abgeh. Mon. Inst. X, 4. 5; dazu Annal. 1874 p. 92 ff.). [Bm]

Pelops. Der Mythos von dem Tantalossohne Pelops, dem Lieblingssohn des Poseidon, der aus Lydien nach Pisa in Etr. kam und um des wilden Oinomaos Tochter Hippodameia freier den Schwiegervater im Wagenrennen durch Trug zu besiegen wußte, ist bei Homer schon leise angedeutet (B 10 πηλεῖππος, der Rossesumner), entwickelt bei Pindar (Ol. 1), freilich ohne Andeutung der Bestechung und List des Myrtillos. Aber erst die Tragiker spannen das romantische Element der Sage zur vollen Wirkung aus, indem sie auch des Myrtillos schmerzliches Ende berühren. — Von Kunstwerken, die in den Kreis der Sage fallen, ist das bedeutendste und wohl einzige statuarische, die große Gruppe des Ostgiebels am Zeustempel zu Olympia, schon oben Abb. 1272 gegeben. Übrigens kennen und besitzen wir nur darauf bezügliche Vasengemälde und späte Reliefs auf Sarkophagen und etruskischen Aschenkisten, letztere von nicht immer sicherer Deutung (vgl. Arch. Ztg. 1853 S. 33 ff., 1855 S. 81; Annal. 1864 n. 1876). Wenn wir dem historischen Verlauf des Mythos folgen, so begegnen uns zuerst einige Vasenbilder, nach denen wir zwischen Pelops und Poseidon ein ähnliches, doch wenig aus-

gebildetes Verhalten annehmen müssen, wie es zwischen Ganymedes und Zeus in Poesie und Kunst sehr gefeiert war. Übereinstimmend mit Pindar beschreibt Philostr. I, 30 ein Gemälde, wo auf das Gebot des Pelops Poseidon ein Viergespann für den Geliebten aus dem Meere aufsteigen läßt. Darauf tritt Pelops als Freier der Hippodameia auf, hier wie fast überall kenntlich durch seine phrygische Tracht und mehrmals dem Paris zum Verwechseln ähnlich. So finden wir ihn vor der thronenden Braut stehend, in Gegenwart von deren Mutter Sterope, im Hintergrunde Hermes und Zeus. Die Übereinkunft der Liebenden und die Bestechung des treulosen Myrtilos zeigt ein großes Vasenbild Mon. Inst. IV, 30; wir sehen das Grab der getötenen Freier, davor einen Altar, an welchem Pelops mit Myrtilos vertraulich

großes Relief der Lade des Kypselos in Olympia (Paus. V, 17, 3), wo Pelops mit Flügelpferden fuhr. In abgekürzter Form sehen wir zuweilen nur dieses Liebespaar auf einem Viergespann, wie im hochzeitlichen Aufzuge und der Tracht wegen schwer von Paris mit Helena zu scheiden. Am Hals des Archemorosvase (vgl. oben S. 114) jagen sie auf dem Zweigespann, über ihnen schwebt ein Eros mit Bändern, hinter dem Wagen läuft ein Häschen als aphrodisisches Symbol. Darnach kommt der verfolgende Wagen mit dem geflügelten Oinomaos, der schon die Lanze zückt, und dem phrygisch gekleideten Myrtilos; das Fehlen des Radnagels ist deutlich bezeichnet. Auf dem von Philostr. I, 17 beschriebenen Bilde steht Hippodameia hochzeitlich gekleidet, Pelops fährt weiße, Oinomaos schwarze Rosse; die ganze



1395 Pelops und Hippodameia als Sieger. (Zu Seite 1204.)

verhandelt. Der letztere hält nach der Weise des griechischen Kunstausdrucks das Wagenrad in der Hand, dessen Nagel er verspricht herauszuziehen, damit Oinomaos bei dem Wettfahren schmachvoll zu Falle kommen muß. Hippodameia und Sterope gegenüber, im oberen Felde der hilfreiche Hermes mit der Siegespalme in bezug auf die von diesem Anlaß ausgehenden Kampfspiele vollenden das Bild. Noch größer und schöner eine ähnliche Darstellung Mon. Inst. V, 22, wo aber in der oberen Reihe Aphrodite und die Ortenynaiden Olympia erscheinen. Auf anderen Vasen finden wir das Opfer dargestellt, durch welches die Freier mit Oinomaos den Vertrag eingehen, dem zufolge sie von ihm ertötet den Tod erleiden. Am häufigsten ist natürlich das Rennen selbst dargestellt und zwar sowohl der Moment des Abfahrens wie der Sturz des Königs. Meistens finden wir hier Hippodameia neben Pelops auf dem Wagen, denn die Arglist des Königs wollte den Freier durch ihr Besein verwirrt machen. So schon auf dem

Schilderung deutet auf ein großes Prachtgemälde. Bei Philostr. inn. 9 wird der Augenblick vor der Abfahrt geschildert, als Oinomaos seinem Vater Ares noch opfert, aber die tödliche Lanze schon auf dem Wagen bereit liegen hat; daneben steht Eros und sägt die Achse des Gefährtes ab. Um das Gespann des Pelops aber fliegen die Schatten (eidola) der getötenen Freier. — Sennen des vollführten Verrats und der Katastrophe des Oinomaos stellen nur spätere Reliefs dar, und zwar wird nicht nur, wie meist auf Sarkophagen, der ganze Mythos in mehreren Szenen vorgeführt, sondern die ganze Darstellung förmlich wie eine römische Circusfahrt arrangiert. Auf einem Pariser Sarkophago (abgeb. Arch. Ztg. 1855 Taf. 79, 2) sehen wir links den thronenden Oinomaos im Gespräch mit Pelops, der seine Werbung anbringt; ebenso auf einem Neapler Exemplare mit der interessanten Besonderheit, daß des Pelops Begleiter (in römischer Kriegertracht) die mit den Köpfen der getötenen Freier geschmückte Thür (so auch Philostr.



im 9. bestenlich unklar. Das Mittelbild zeigt die beiden Viergespanne voran das des Pelops, über dem eine kranztragende Figur erscheint, während unter den Mythen die Ortsnymphe liegt, auf einem Blumenkorb gestützt, daneben eine Urne mit Siegespalmen zur Verteilung auf der Neapler Republik oben sogar noch ein Tubabläser zur Verkündigung des Sieges; dahinter die Rosse des Oionomus, der selbst aus Raumnöten unter den Tieren liegt, daneben jammernde Diener. Dem Viergespann des Pelops eilt noch ein Reiter voraus, ebenfalls in Überanstrennung mit den Chrenedarstellungen, und daneben schauen aus einem Bogenfenster (wie auch sonst) drei Figuren dem Wettrennen zu. Die dritte Scene stellt die Heimführung der von ihrer Mutter oder Aunne geleiteten Braut dar, wobei ein Knecht dem Bräutigam voranschreitet; noch deutlicher ist der Neapler Sarkophag, wo statt dessen das Paar in zärtlicher Umarmung sich küßt. Noch weiter in der römischen Inszenierung des Wettfahrens geht ein in Mons in Belgien gefundener Sarkophag (Arch. Ztg. 1856 Taf. 80), — Des Oionomus Sturz auf einer Vase Annal. 1874 tav. II J.

Die Fliegensoldaten Pindars finden wir zwar nirgends auf Kunstwerken; doch jagt Pelops über das Meer nach Lydien zurück mit der Braut, wie Eur. Orest. 989 ff. schildert und auch Cid. Tusc. II, 27, 57 (*sequi Pelopis illi Neptunus, qui per undas currus suspensus equissae dicuntur*) annimmt. So sehen wir auf einer schönen Vase von Arezzo (Abb. 1395 und S. 1203, nach Mon. Inst. VIII, 3) das Paar im Siegessechseck dahn-sausen, im Hintergrunde Lorbeerbäume, auch ein (vorn verstellter) Delphin zur Andeutung der eben beginnenden Meerfahrt. Pelops, der den Sturmwind der Rosse kann ergehen kann, ist lorbeerbekrönt als Sieger und als Bräutigam, sein langes Haar flattert im Winde; er ist griechisch gekleidet in gestricktem Chiton und verzierter Chlamys. Vor ihm steht Hippodamia in kurzärmeligem Chiton und Obergewand mit wallendem Schleier, stolz ausschauend und nur leicht staunend über das Wunder der Meerfahrt, die Hand erhoben. Vor ihr zwei Tauben, Aphroditens Vogel. — Der Verrat des Myrtilos führt zum bösen Ende. Ihn war von Hippodamia Liebesgenuss zugesagt; aber als er sie küssen will, stürzt ihn Pelops ins «rauschende» myrtilische Meer an der Küste von Euböia (*μυρτιάς* von *μύρον*). Ein prachtvolles Vasenbild aus Capua (abgeb. Mon. Inst. X, 25) stellt das Brautpaar vor übers Meer fahrend; auch stürzt der frevelnde Verräter rücklings hinab in die Flut, oben schwebt eine großgefügelte Erinye mit dem Schwerte, welches sie drohend über dem Ahnherren des unseligen Pelopideuhäuses schwingt. Denn des Myrtilos Tod war dessen erste Schuld (vgl. Soph. El. 504 ff.; Paus. II, 15, 2; V, 1, 5).

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß in der Rennbahn zu Olympia an der Zielsäule sich ein ehernes Bild der Hippodamia befand, welche im Begriff war, ihren Pelops eine Siegerblinde um die Schläfe zu legen (Paus. VI, 20, 10). [Bm]

Pentheus. Pentheus bedeutet: der Wehklagende und ist allem Anschein nach ursprünglich Dionysos selber, der Gott der blühenden Vegetation, die im Winter von tobenenden Stürmen zerrissen wird. Gleich dem Thraker Lykurgos aber wird er dann (durch irrtümliche Deutung der für ihn begangenen Feiern) als der Gegner und Widersacher des Frühlingsgottes gedacht, welcher den Tod verdient hat und erteilt. Im thebanischen Dionysosdrama war das von den attischen Tragikern ausgebildete Mänaden entstanden, daß der wilde König Pentheus gegen die Feiern des jungen Gottes eifert und indem er sie zu stören sucht, von den rasenden Mänaden zerrissen wird. In Euripides Bakchen versteckt sich der König auf einer Felskluft, um die Festfeier zu belauschen, und

da ihm die von göttlichem Wahnsinn erfüllten Weiber entlocken, forhert seine eigene Mutter Agave, die ihn für ein wildes Tier (Löwen oder Eber) ansieht, zu seiner Zerstückelung auf und schwingt wie im Triumph die abgerissene blutige Haupt ihres Sohnes. Auf diese Tragödie und die nicht erhaltene Trilogie des Aischylos als Quelle lassen sich außer dem bei Philostratos I, 18 beschriebenen Gemälde auch alle erhaltenen allerdings nicht bedeutenden Kunstdarstellungen zurückführen, wie Jahn (Pentheus und die Maenaden, Kiel 1841) nachgewiesen hat.

Auf einer Münchener Vase (N. 807, hier Abb. 1396, nach Jahn a. a. O. Taf. 2a) finden wir die Episode zu der Wahnsinnthat der Weiber, den Augenblick dargestellt, wo Pentheus in seinem Versteck entdeckt und mit einem Angriff bedroht wird. Er ist hier nicht, wie bei Euripides, auf einem Baum gestiegen, sondern hat sich in einem Dickicht, welches durch zwei Bäume bezeichnet ist, zu verbergen gesucht.



1397. Pentheus wird zerbissen.

Mötzlich entdeckt, hat er noch in kühnster Stellung zur Abwehr die Chlamys als einem Schild um den linken Arm gewickelt, wie man so oft auf Denkmälern sieht und es auch Schriftsteller erwähnen (vgl. Caes. B. Civ. I, 75: *sinistras sagis involvunt*; Liv. 25, 16, 21: *paludamento circa lacrum brachium intorto*, Petron. 80: *intorto circa brachium pallio composui ad praedium gradum*; Pausanias: *curram liquit, chlamyde contorta elapsit brachium*). Denn den Pentheus, wie in der Richtung, Weiberkleider anziehen zu lassen, damit er ungeschien dem Feste beiwohnen könne, würde auf den Bildwerken der Deutlichkeit geschadet und zugleich den schönen Kontrast verunstaltet haben. Auf dem Kopfe trägt er den hölzerne Helm (κρηίς) wie Kadmos Abb. 822 S. 770. Von dem umgebenden Chor der Frauen hat die vorderste, welche die Fackel hält, den Freyer erblickt und eilt auf ihn zu. Ganz ähnlich schlug bei Aischylos die Mutter Agave mit einer Fackel auf den Sohn ein. Die folgende Bacchantin, welche das Reichthum (ναῖς) um den linken Arm geschlungen hat und in der Rechten ein Schwert führt (wie nicht selten), zeigt durch ihren gar Himmel gerichteten

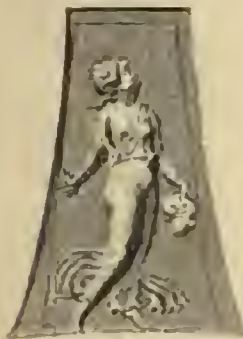
Blick, daß sie Pentheus noch nicht gesehen hat; ebenso die dritte mit Thyrsos und Tympanon, hinter welcher eine Säule den Palast oder die Stadt andeuten soll, wo der Festzug herkommt. Von der andern Seite nähern sich dem Pentheus gleichfalls drei Maenaden in raschem Laufe. Die erste schwingt ein in rasender Wut zerrissenes Holzkoll in den Händen, ein oft wiederholtes Motiv (vgl. oben S. 848 u. Abb. 929). Ihr folgt eine Thyrsoschwingerin, welche zugleich mit dem Thyrsos in der linken Hand den linken Fuß hebt, ähnlich wie Bakchos befehlt (Eur. Bacch. 943 f.), mit der rechten Hand den Stab fassend den rechten Fuß zu erheben. Die Dritte schließt eine Bacchantin, welche im Tanze ihr Gewand in bauschendem Bogen über dem Haupte flattern läßt, ebenfalls ein beliebtes Motiv, z. B. auch bei Nereidenzügen.

Einen Fortschritt der Handlung zeigt ein anderes Vasenbild (Wieseler, Denkm. II, 436), wo Pentheus flieht, aber von einer Frau, die für Agave zu halten

ist, am Arm ergriffen und mit dem geduldeten Schworte bedroht wird, wobei die Rückseite der Vase in reizvollem Kontrast den Dionysos in seliger Ruhe darsitzend zeigt, wie er von einer Frau mit Wein laziert wird und dem Flötenspieler eines Satyrs zuhört.

Mehrere Marmorreliefs soviel von griechischer Erfindung, aber leider sehr beschädigt und von mittelmäßiger Ausführung, von denen wir dasjenige im Palast Gustinian nach Wieseler II, 437 wiederholen (Abb. 1397), stellen die eigentliche Zerstörung dar. Der Unglückliche ist hier zu Boden gestürzt; vier Weiber umringen ihn. Eine sucht ihm das rechte Bein, die andre den linken Arm auszureißen, während die zwei übrigen ihre Angriffe gegen den Kopf richten. Zugleich heißt ein von Dionysos gesendeter Panther (der oftmals bei andern Kämpfen den Gott selbst unterstützt) ihm grimmig am linken Bein. Von links her stürzt noch ein Weib in Jägertracht, mit entblößter Brust und flatterndem Obergewande, eine Eriny oder die Raseel (Αἰρεα); a unten (Personifikation). Die vollständig bebildete Frau hinter ihr, welche sich in der milden Haltung einer Trauenden an den Felsen lehnt, wobei aus einer Urne über

ihrem Haupte Wasser strömt und eine Schlange ihren Leib umwindet, wird für eine Quellnymphe erklärt, von Jahn für Dirke u. Art. Auf der rechten Seite des abgebrochenen Reliefs erscheint noch ein Gespann von Kentauern, der eine mit der Leier, der andre die Flöte spielend, welche den Wegen des Dionysos ziehen, und neben ihnen ein Satyr, der in die Ferne schaut (vgl. oben S. 589). Der triumphierende Gott nahet seinen siegreichen Bekämpfern.



In sehr gedrängter Darstellung wird auf einer geprosten Thonschale Pentheus niedergestürzt von einem Panther zerfleischt und zugleich von einer Frau mit dem Thyrsos bedroht, die auf der oben erwähnten Erinye gleich gekleidet ist. Diese erklärt Böhmer Arch. Ztg. 1874 S. 23 ff. für die oben erwähnte auf Eur. Bacch. 977 ff. wohnende Lyssa.

Auch die Mutter des Pentheus, Agave, welche als verirrte Bacchantin das abgeschnittene Haupt des Sohnes und ein Schwert in den Händen hält, findet sich auf einem Altarrelief (Jahn a. a. O. Taf. 36), ganz wie bei Horat. Sat. II, 3, 303. Einen ähnlichen kleinen Marmoraltar geben wir in Abb. 1388, nach Combe, Ancient marbles I, 3, 1. [Bor.]

Pergamon *).

Skizze der Landschaft.

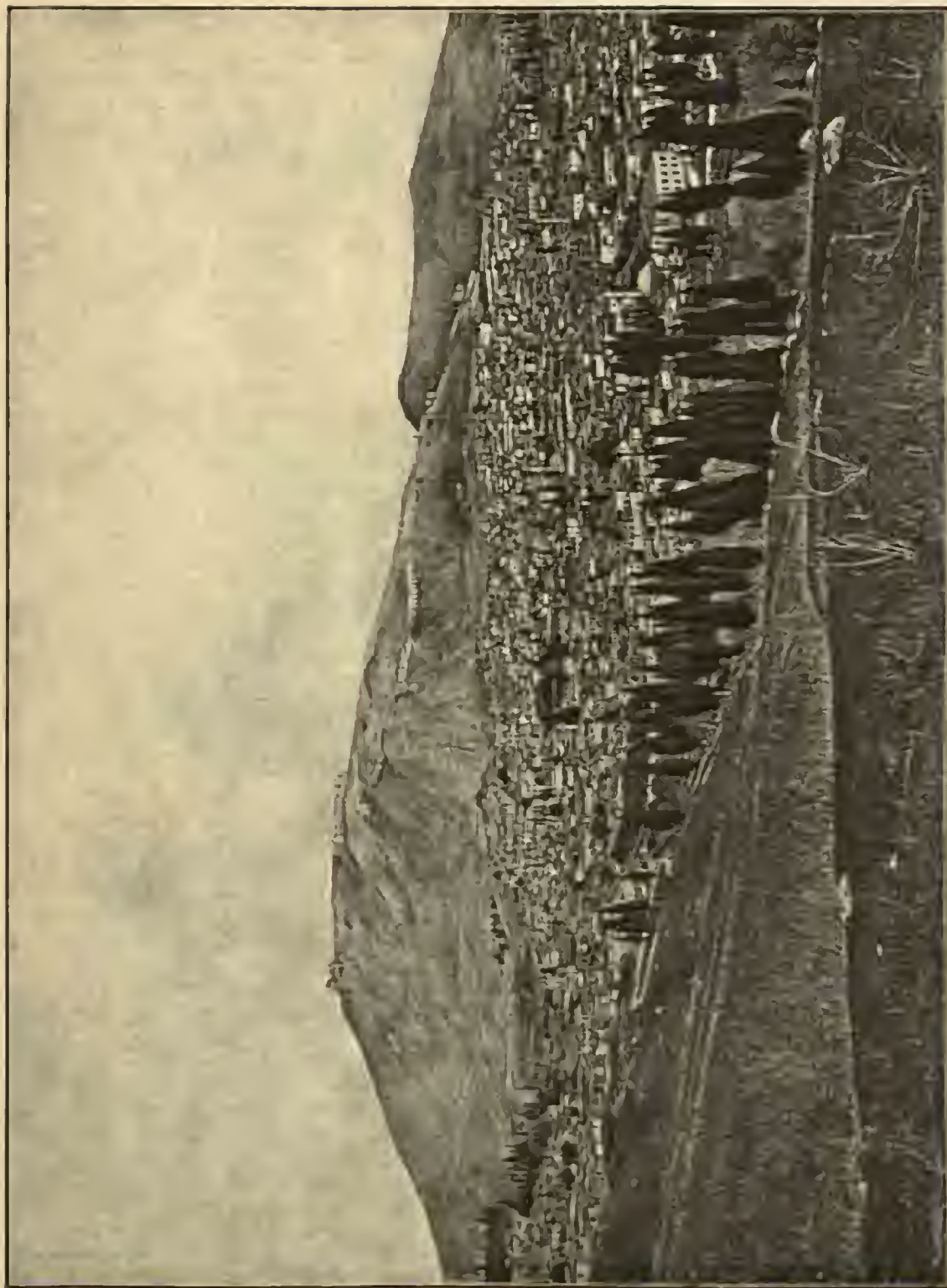
Die Hochplateaus, welche das Innere von Kleinasien einnehmen, werden von dem westlichen Küstenlande durch Gebirgsmassen getrennt, die hart bis an das Ufer des ägäischen Meeres herantreten und in zahlreiche Halluzen oder vorgelagerte Inseln auslaufen. Durchbrochen sind diese Gebirgsmassen durch die von Osten nach Westen gerichteten Thäler von Flüssen, die ihre Wasser in tief in das Festland einschneidende Meerbusen ergießen.

*) Die Namensform wechselt bei den Schriftstellern zwischen ἡ Πέργανος und τὰ Πέργανον (Journ. τὰ Πέργανον). Erstere brauchen Xenophon (Hell. III, 1, 6), Pausanias, Dio Cassius, von den Geographen Ptolemäus und Stephania von Byzanz und von den lateinischen Schriftstellern Cleero, letztere Polybius, Strabo, Appian, Josephus, Aelian, Plutarch, Philostratus, Jamblichus, auch Plinius. (Hesselmeyer, Die Ursprünge der Stadt Pergamon in Kleinasien S. 41 f.) Eine sichere Entscheidung über die größere Berechtigung der einen oder anderen Form ist nicht möglich; wir folgen daher der auch bei den griechischen Schriftstellern gebräuchlicheren Schreibart, die heute die allgemein übliche ist.

Die Küsten des Golfes von Elais (heute Golf von Tschandarlík), von Norden gerechnet des zweiten jener größeren Meerbusen, mit der ihn nach Osten fortsetzenden Ebene, die vom Flusse Karkos durchströmt und nach ihm benannt wird, sind der Boden, auf dem die pergamonische Stammes Sage von Teuthras, Auge und Telephos spielt, auf dem die Herrschaft der Attaliden emporwuchs, dessen Reichthum und kommerzielle Bedeutung die Blüte Pergamons in der römischen Kaiserzeit hervorgebracht hat.

Die Quellen des Karkos (Bakir-Tschai türkisch) wurden in einer kleinen Ebene in den westlichen Ausläufern des Demirdji Dagh, des Taurusgebirges der Alten, gezeigt (Strabo XIII, 1, 70 p. 416). Der Fluß, durch bedeutende Zuflüsse aus dem Taurus selbst vergrößert, fließt anfangs ein kurzes Stück nach Nordwesten, wendet sich dann in die erwähnte große Ebene eintretend nach Westnordwest, welche Richtung er bis zu seiner Mündung beibehält. Die Länge der Karkosebene bis zum Golf von Elais beträgt ungefähr 5 Meilen, ihre Breite durchschnittlich über eine Meile. Sie galt den Alten für den fruchtbarsten Teil der Landschaft Mysien (Strabo XIII, 4, 2 p. 624 etc.), deren natürliche Grenze gegen das westliche Lydien durch die Wasserscheide zwischen dem Karkos und dem Hermos gebildet wird. Im unteren Teil der Ebene lag Tenthrania, die mythische Hauptstadt des Landes (Strabo XIII, 1, 69 p. 616; XII, 8, 1—2 p. 571), nach der die Geographen die ganze Gegend bezeichnen.

Schlüßbar ist der Karkos gegenwärtig nicht und war es auch schwerlich im Alterthum. Auf der unteren Strecke erhält der Karkos seine Hauptzuflüsse aus dem nördlich von der Ebene gelegenen Berglande, das im Norden durch den Golf und die Ebene von Adraomytton begrenzt wird, im Nordosten mit der Idakette, im Südosten mit dem Tinnos in Zusammenhang steht, hier die Wasserscheide bildend zwischen dem Flußgebiet des Karkos und den der Propontis zuströmenden Flüssen. Dieses Gebirge, das im Alterthum den Namen Pindaros geführt hat (Pflin., Nat. hist. V, 126; Pausanias II, 26, 8. Die Erklärer der Pausaniasstelle verlegen den Pindaros irrthümlich in die Gegend von Epidaurus), besteht aus zwei von Nordost nach Südwest gerichteten Bergketten, die ein fruchtbares, heute Kosak genanntes Hochthal einschließen. Die nördliche Kette, deren Hauptstock gegenwärtig Malaras-Dagh heißt, erhebt sich bis über 1200 m Seehöhe, die südliche, der Karkosebene zunächst liegende Kette ist etwas niedriger. Möglicherweise kommt der Name Pindaros der letzteren allein zu. Dieser südliche Gebirgszug endet sich im Südwesten bis zu einem nur wenige Meter über dem Meeresspiegel erhabenen Sattel, über den der Weg von Atarneus (Dikali) und dem der Insel Tschios gegenüberliegenden Küstenstraße



1898 Pergamon vor den Ausgrabungen. Ansicht von Südwesten. (Zu Seite 1205.)

In die Kalkosebene fällt, steigt dann aber noch einmal bis zur Höhe von 760 m an und bildet dadurch jene weit vorspringende Halbinsel, die den Golf von Elaiä von der Meerenge von Mytilene trennt. Diese letzte Erhebung, heute Kinn Dagh genannt, ist das Kanogebirge der Alten (αι Κανον und η Κονη Strabo XIII, 1, 68 p. 615).

Von den Hauptkamme des Pindus zweigen sich nach Süden mehrfach Vorgebirge ab, die durch tiefe Thalschluchten von einander getrennt sich allmählich abwärts in die Kalkosebene verlaufen. Der äußerste felsige Vorsprung eines dieser Vorgebirge, das, bevor es in die Ebene übergeht, noch einmal mächtig ansteigt, etwa drei Meilen von dem Meer entfernt, trägt die Überreste der Burg und Oberstadt von Pergamon, während südwestlich davon am Fuße die Ruinen der antiken Unterstadt in und um die Häuser des modernen Bergama zerstreut liegen.

Die Burghöhe, deren aus Trachyt bestehende Felsen bis 340 m über dem Meere (ungefähr 270 m über der Ebene) ansteigen, wird östlich und westlich umschlossen von den Tälern zweier Flüsse, die aus dem Pindus hervorkommend hier dicht bei einander die Ebene erreichen und dann in stiellich verzweigtem Laufe, aber ohne sich zu vereinigen, dem Kalkos zuströmen. Wie im Altertum, so heisst noch heute der westliche Fluß, der die Unterstadt durchfließt, Sellinus, der östliche, der das Stadtgebiet nur berührt, Kotlos (Plinius, Nat. hist. V, 125: *Pergamum quod interluit Sellinus, proœstus Cetus profusus Pindus vocatur*; Strabo XIII, 1, 70 p. 616: Κητερός, χειμαρρῶδες ποταμός. — ΙΗΤΙΟC oder ΙΗΤΕΙΟC sind CEANOYC (oder CEABOYC) Beschrift auf pergamonischen Münzen des Marc Aurel, Mionnet, Suppl. V, 442 N. 1012; auch II, 602 N. 583 ist nach dem Berliner Abguss CEANOYC, nicht CEANOC zu lesen). Nach beiden Flusstämmen fällt die Burghöhe sehr steil ab, im Norden trennt sie ein tiefer Sattel von dem Muttergebirge, nur auf der Südseite senkt sich der Berg mehr allmählich in breiter Abflachung nach der Ebene. Der Abhang bleibt aber auch hier noch immer so steil, daß er ohne gebahnten Weg nur mit Mühe zu erklimmen ist. Von Norden nach Süden gesehen hat daher die Höhe die Form eines abgestumpften Kegels (Strabo XIII, 4, 1 p. 623: οὐτὶ δὲ ἐπιφύλαξις τὸ ὅρος εἰς ὅσῃν κορυφῇ ἀπολήγῃ), während von der Ost- und Westseite betrachtet der Berg sich mehr als ein langgestreckter nach Süden geneigter Rücken darstellt. Vgl. die Ansicht von Südwesten, Abb. 1399 (nach »Altertümer von Pergamon II Taf. 1), und die Westansicht in der Skizze Abb. 1400.

Durch diese ausgezeichnete Lage ist die Feste von Pergamon der die ganze Kalkosebene und selbst die Küsten des Golfs von Elaiä beherrschende Punkt.

(*ἔστι δὲ τὴν ἡγεμονίαν πρὸς τοὺς τομῶς τοῖσι τοῖς ὑπὸ τῶν Περσῶν*, Strabo XIII, 4, 1 p. 623), und es ist ein interessantes Beispiel für den sehr natürlichen Entwicklungshemmenden Einfluß des Perserreiches, daß die Stadt erst in hellenistischer Zeit begonnen hat, die Herrschaft über das fruchtbare Flußgebiet auszuüben und damit den Grund zu einem außerordentlich schnellen Emporblühen zu legen. Elaiä, im Altertum der natürliche Exportplatz des Landes, dessen Ruinen südlich von der Mündung des Kalkos an dem jetzt versandeten, innersten Zipfel des Golfs erhalten sind, erscheint seit der Gründung der pergamonischen Herrschaft immer nur als der von Pergamon abhängige Hafenort (*Ἐλαίαν λιμένα ἱκανὸν καὶ ναυαγαθὸν τῶν Ἀσιακῶν βασιλέων*, Artemidor bei Strabo XIII, 3, 5 p. 622; *Περσικῶν ἐνέων*, Strabo I, 67 p. 615). Es war mit der Hauptstadt durch eine 120 Stadien (3 Meilen) lange Straße verbunden.

Ebenso bildet Pergamon auch den natürlichen Vorort des nördlich an die Ebene anschließenden Berglandes. Zwei befestigte Plätze, deren Ruinen sich im Kosak unweit der über den Madarus Dagh nach Adramyttion führenden Pässe erhalten haben, und deren Gründung in die Anfangszeit des pergamonischen Reiches zu setzen ist (Mitteil. des Athen. Inst. N. S. I ff.), sind die monumentalen Zeugen dieser von Pergamon ausgeübten Herrschaft über das gebirgige Hinterland.

Zur Geschichte der Stadt.

Die erste geschichtliche Erwähnung von Pergamon bei Xenophon, Anab. VII, 8, 8 ff., Hell. III, 1, 5 enthält über die Lage und den Umfang der Stadt keine genaueren Angaben. Für das Verhältnis hingegen, in welchem Pergamon damals, um die Wende des 5. und 4. Jahrhunderts, zur Kalkosebene stand, ist die Episode, die Xenophon erzählt, von großem Interesse. Wir finden die Ebene im Besitze solcher Perser, die mit ihren Familien befestigte Landhäuser bewohnten, während die kleinen Landstädtchen (Tontiranda, Halbsarno und Pergamon selbst) den Neukommen griechischer Emigranten, die Darchos hier angesiedelt hatte, des Damnatos von Sparta u. a., gehören. Die Griechen unter Xenophon nahmen Pergamon mit Gewalt (*καταλαβόντες*); die Stadt hatte also vielleicht eine kleine persische Besatzung. Auf Anraten griechischer Einwohner von Pergamon unternimmt Xenophon einen Überfall des »Thurmes« (*τῆρας*) eines jener persischen Großen ἐν τῇ πεδίῳ, dem ababul Assyriec, lykranische Reiter und königliche Soldner aus den benachbarten Städten (Komanla, Parthionla, Apollonia) und umliegenden Ortschaften, sowie jene den Persern ergebene Griechen zu Hilfe kommen. Erst der Zug Alexanders wird diesen Verhältnissen ein Ende gemacht haben.

Gegener sind wir über Lage und Ausdehnung von Pergamon im Anfang des 3. Jahrhunderts unterrichtet, in der Zeit, als Lyimachos die Feste zum Aufhebewaltungsort seines Krügschatzes erwählte, und Philotas, den er als Kommandanten eingesetzt hatte, von ihm abließ, um in Pergamon eine selbständige Herrschaft zu begründen. Damals war nur der höchste Teil des Berges bewohnt und befestigt. Strabo XIII, 4 § 1 p. 623: ἦν τὸ Πέργαμον Ἀσιμαχῶν γαστρολόκιον τοῦ Ἀγαθοκλέους, ἐνὸς τῆν Ἀλεξάνδρου διαδόχων, αὐτῆν τὴν ἀκρὰν τοῦ βουνὸς συνοικισμένην ἔχον. Pergamon wird an jener Stelle nicht mit dem Ausdruck πόλις bezeichnet, sondern als weiches und hübsches, ἱερὸν, φρόδιον genannt. Sein Nachfolger Eumenes I. dehnt die Herrschaft über die nächste Umgebung aus (ἦν ἡδὴ δυνατὸς τῶν κόκλων χωρίων, Strabo § 2), und noch unter Attalos I., der den Königstitel annahm, bis auf Eumenes II. war das Gebiet beschränkt auf wenige Orte μέχρι τῆς θαλάσσης τῆς κατὰ τὸν Ἐλαίην κόλπον καὶ τὸν Ἀδριατικὴν κόλπον, also auf die Küstengebiet und jenes Gebirgsland, als dessen natürlichem Vorort wir Pergamon oben bezeichnet haben.

Erst unter Eumenes II. (157–159) erfahren wir von einer großartigen Umgestaltung: κατεσκευάσθη δ' αὐτὸς τὴν πόλιν, sagt Strabo (p. 624), καὶ τὸ Νικηφόριον ἀπὸ αὐτεργάτειας, καὶ ἀναθήματα καὶ βιβλιοθήκας καὶ τὴν ἐπὶ τοσούτῃ κατοικίαν τοῦ Περγᾶμου τὴν νῦν ὄνσαν ἐκείνῳ προσηλοκλήθη. Offenbar war es die Erweiterung des Ortes unter Eumenes, durch die Pergamon erst zur πόλις, zur Großstadt wurde. Die Notwendigkeit, für die seit der Ausdehnung des Reiches (nach der Schlacht bei Magnesia) über ganz Vorderkleinasien natürlich mächtig anwachsende hauptsächlichste Bevölkerung Platz zu schaffen, wird in erster Linie die Ausdehnung des Stadtgebietes veranlaßt haben. Andersseits muß man aus dem Ausdruck: τὴν κατοικίαν προσηλοκλήθη, so fügte die neuen Städte teils aus Prachtbedürfnissen, schließend, daß auch der Wunsch, Raum zu schaffen für die Anlage von Prachtbauten, welche die Hauptstadt schmücken wollten, zur Erweiterung bzw. Verlegung des bewohnten Gebietes wesentlich mit beigetragen hat. Mit der Erweiterung der Stadt war natürlich die Anlage einer ganz oder teilweise neuen Festungsmauer verbunden. Obwohl unter Eumenes' Nachfolger Attalos II. mehrfach Feinde vor der Stadt lagen, hat doch niemand die Festung jemals ernstlich angreifen versucht. Das von Strabo erwähnte Nikephorion dagegen und das Heiligtum des Asklepios wurden in den Jahren 203 von Philipp V. von Makedonien und 155 v. Chr. von Prusias II. von Bithynien gänzlich zerstört; sie mußten folglich beide außerhalb der eumenesischen Mauerlinie gelegen haben (Polybios 15, 1 u. 32, 27). Die Angabe des Aristides, der das Asklepieion als τὸ τελευταῖον τμήμα

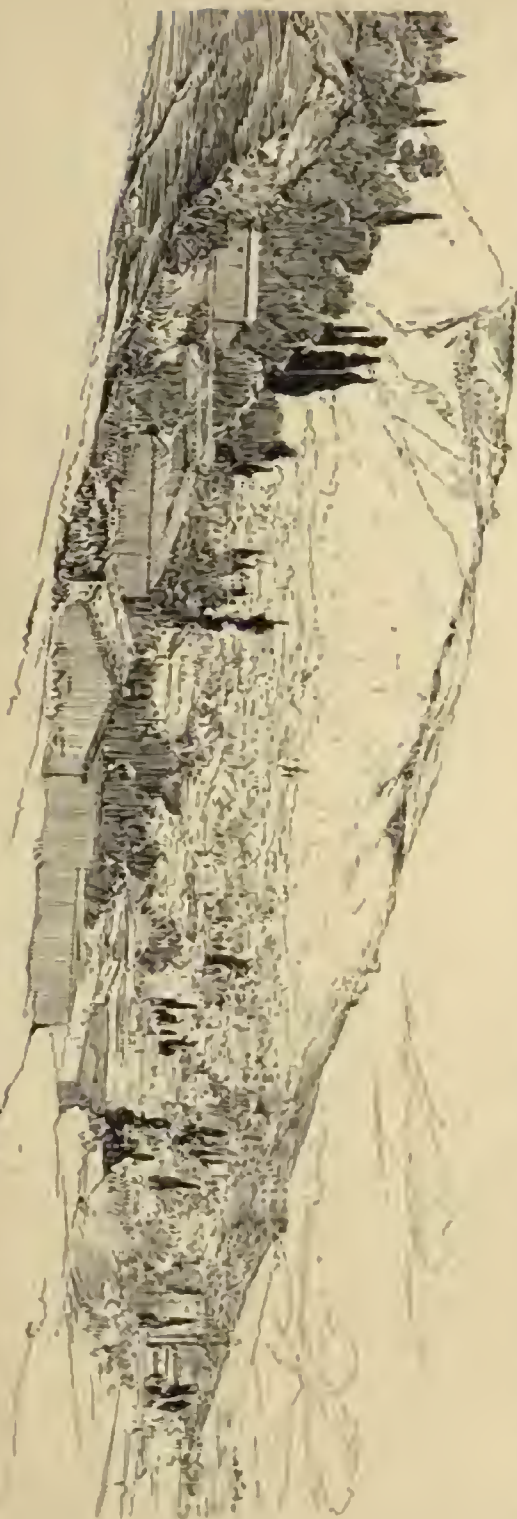
τῆς πόλεως bezeichnet (I, 716 ed. Dind.), kann sich also nicht auf die Zeit Eumenes II. und seiner Nachfolger beziehen, sondern muß einem wesentlich späteren Zustande der Stadt entsprechen.

Denn auch für die Anfangszeit der mit dem Jahre 133 v. Chr. nach dem Tode Attalos' III. beginnenden römischen Epoche enthält die Stelle Strabos über Eumenes II. eine wertvolle Notiz. Wenn nämlich Strabo seine offenbar vorzügliche Quelle über Pergamon nicht ganz gedanklos benutzt hat, so darf man aus den Worten τὴν ἐπὶ τοσούτῃ κατοικίαν τὴν νῦν ὄνσαν ἐκείνῳ προσηλοκλήθη schließen, daß die Stadt von Eumenes bis auf die Augusteische Zeit namentlich hinsichtlich ihres Umfanges keine bedeutende Veränderung erfahren hat.

In der Regierungszeit des Kaisers Augustus hören wir dagegen von einer bedeutenden Neugründung, die sehr wohl die Veranlassung einer Ausdehnung der Stadt gewesen sein könnte. Bereits 29 v. Chr. gestattete Augustus der Provinz Asia, ihm und der Göttin Roma zu Pergamon einen Tempel zu weihen (Dio 51, 20; Tacit. ann. 1, 37; vgl. Mommsen, Monum. Ancyr. ed. 2 p. X). Das Augusteum von Pergamon war seitdem das Zentrallheiligtum des Kaiserkultes der ganzen Provinz Asia, in dem Tempus, um den Tempel umgab, standen die Originale der Beschlüsse des Κοινὸν Ἀσiac, der Festgenossenschaft der Provinz, nach denen die Kopien für die Oisaren der kleineren Städte angefertigt wurden (vgl. z. B. das Dekret zu Ehren des Q. Fabius Maximus (ca. 10 v. Chr.) C/J G 3902 b). Die Pergamener nannten sich als Besitzer des Kaisertempels vereite Tempeldiener des Kaisers, πρῶτοι νεωκόροι, und seit der Regierung des Trajan führen sie offiziell fünf Mannen und Inschriften den Titel πρῶτοι δις νεωκόροι, woraus sich ohne weiteres ergibt, daß unter Trajan ein zweiter Kaisertempel, also ein Trajaneum, in Pergamon konsekriert worden ist. Durch das Verdienst des aus Pergamon gehörigen A. Julius Quadratus (Consul suff. 90, ordinar. 105 p. Chr.) wurden in trajanischer Zeit die in Verfall geratenen älteren Bauten wieder hergestellt (Aristides I, 116 Dind. ἀναληφόμενος τὴν πόλιν ὑπὸ χρόνῳ κατακείμενῃ αὐτὸ τίστω παρ' ἐστὶν ἐποίησεν, vgl. C/J G 3548 f.; Le Bas, Voyage archéol. III, 2, 1722 f.). Unter Caracalla endlich tragen die pergamonischen Münzen regelmäßig die Aufschrift: Περγαμονίων πρῶτων τρις νεωκόρων und einzelne Exemplare führen drei Tempel neben einander im Bild (Monnet II, 612 N. 636 f.; Suppl. V, 460 N. 1108 L.). Neben dem Augusteum und dem Trajaneum gab es also im 3. nachchristlichen Jahrhundert noch einen Tempel des M. Aurelius Antoninus Caracalla.

Über die Lage der drei Kaisertempel und über die Ausdehnung der Stadt in der römischen und spätromischen Zeit fehlt es an Nachrichten aus dem

Abb. Pergamon durch den Ausgrabungen. 1890. Ansicht von Westen vom griechischen Theater aus. Zu Pellio XIII A



Altertum. Nur soviel ergibt sich aus den Worten des Plinius (V, 126): *Pergamum quod Interoret Selinus*, dafs die Stadt von der Höhe, auf der die Anfänge in vorchristlicher Zeit gelegen hatten, allmählich herabgerückt war bis über das westliche Fünftal hinweg, wobei leicht das Aeklepeion in das Stadtgebiet mit hineingezogen werden sein kann, wie es in der Zeit, die Aristides mit seinem Ausdruck *τὸ τελευταῖον τμήμα τῆς πόλεως* im Auge hat, der Fall gewesen zu sein scheint. Die monumentale Überhöhung bestätigt diesen Sachverhalt vollkommen.

Ausgrabungen. Neuere Literatur.

Hinsichtlich der römischen Stadt hatten bereits die Angaben von älteren Reisenden, namentlich von Texier (*Déscription de l'Asie mineure* I, 216 ff.), vor allem aber die erste genauere Aufnahme von Pergamon durch Humann im Jahre 1871 und die Untersuchung und Verzeichnung der über dem Boden sichtbaren Ruinen durch Curtius und Adlor (*Beiträge zur Geschichte u. Topographie Kleinasiens*, Abhandl. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1872) die lückenhafte literarische Überlieferung in welcher Weise vervollständigt. Von der Lage und dem Umfang der griechischen Stadt, sowie von den Bauwerken der Königszeit war es indessen unmöglich, sich auch nur annähernd eine klare Vorstellung zu bilden. Erst die von der preussischen Regierung seit 1876 unter der Leitung von Conze und Humann und unter der technischen Beihilfe von Bohn u. A. unternommenen Ausgrabungen haben das topographische Bild der alten Stadt in den verschiedenen Epochen ihres Bestehens, besonders in der Königszeit, allmählich immer klarer hervortreten lassen und die monumentalen Schöpfungen der Attaliden der Jahrtausende langen Vergessenheit und der immer weiter fortschreitenden Zerstörung entzissen.

Das Unternehmen, das zur Zeit noch nicht abgeschlossen ist, begann mit der Entdeckung des Prachtbaues eines dem Zeus geweihten Altars, dessen Überreste auf einer Terrasse südlich unter der Kuppe der Burghöhe blofgelegt wurden (vgl. Abb. 1401). Die Entdeckung der Skulpturwerke, die einst diesen Altarbau geschmückt haben und zum grossen Teil in einer unterhalb des Altars sich hinziehenden byzantinischen Mauer verbaut waren, und ihre Überführung nach Berlin waren der erste glänzende Erfolg der Ausgrabungen. Zugleich mit der Untersuchung des Altars wurde die Aufdeckung einer Tempelnische begonnen, die unmittelbar unter der höchsten Spitze des Berges gelegen von früheren Römern für das Heiligtum der pergamenischen Stadtgöttin Athena gehalten worden war. Die Ausgrabungen ergaben, dafs jener erst in römischer Kaiserzeit entstandene Bau zum Zwecke des Kaiserkultes gegründet gewesen sein müsse (*Augusteum* auf Abb. 1401). Das Atheneum



1407. Ansicht der Ruinen von Pergamon von Westen. Rekonstruktion. (Nach dem Berliner Pergamonmuseum von A. Klio und M. Koch.)

bestimmt wurde, vielmehr auf einer südlich von seiner nördlichen Anlage, um etwa 20 m höher gelegenen Terrasse entlockt, vollständig ausgegraben und durchsucht. Das Resultat dieser unvollständigen Arbeit war, daß sich das Heiligtum in allen Teilen fast vollständig wieder konstruieren ließe. Bei der Untersuchung des Terrains südlich vom Altarplatz ergaben sich mehrere Anhaltspunkte zur Bestimmung des Marktes der Königszeit in einer Warten, schief mit dem Grenz der Terrassenanlage, auf deren Westseite sich die Ruine eines kleinen wahrscheinlich einst dem Dionysos geweihten Tempels befand. Auch die Rekonstruktion dieses Hauses gelang im wesentlichen vollkommen. Zur gleichen Zeit mit diesen Entdeckungen kam an dem steilen Westabhang unterhalb des Atheneheiligtums die Südseite eines gewaltigen Theaters zum Vorschein, dessen Hofanlage ebenfalls in Angriff genommen ward. Seine Höhe wurde gemessen und gefunden auf einer durch gewaltige Stützbauteilen künstlich geschaffenen Terrasse, die nördlich des Dionysostempels beginnend sich bis zum Felsenberg unter dem Commagontempel hinzieht. Bereits im Anfang der Ausgrabungen war es gelungen, auf dem westlichen Vorsprunge der Burg die Reste eines Tempels der Julia nachzuweisen, und Grabungen auf der Südseite des Berges hatten zur Entdeckung eines römischen Gymnasiums geführt. Endlich lieferten die mit besonderer Sorgfalt angestellten Untersuchungen der verschiedenartigsten Überreste von Festungsanlagen nach und nach bestimmte Aufklärungen über die Ausdehnung der Stadt in den verschiedenen Epochen.

Abb. 1402 gibt eine Ansicht von Pergamon aus dem Jahre 1883 nach einer Skizze von Max Koch, auf der namentlich der Zuschauerraum des Theaters rechts darüber (auf dem kleinen Turm) die Lage des Atheneheiligtums deutlich hervortritt.

Während der Ausgrabungen ist wiederholt über die gewonnenen Resultate berichtet worden, und obwohl die Arbeiten selbst noch immer im Gange sind, liegt doch bereits ein Band der abschließenden Publikation vor. Wir sahen diese amtlichen Veröffentlichungen in der Reichsanzeiger auf, in der sie erschienen sind. Conze, Akademienverlag über Pergamon, Monatsberichte der kgl. preuss. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1880 S. 135–146 — Conze, Humann, Behn, Stiller, Lolling und Raschdorff, Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, Vorläufiger Bericht, Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen 1880, I, 127–221 — Behn, Der Tempel der Athena Pallas, Abhandl. d. kgl. preuss. Akad. d. Wissensch. 1881. — Conze, Über die Zeit der Erbauung des großen Altars zu Pergamon, Monatsberichte 1881 S. 661–678. — Beschreibung des Pergamon, Bildwerke, auch Katalog d. kgl. Museen zu Berlin (7. Aufl., 1885) — Conze, Humann,

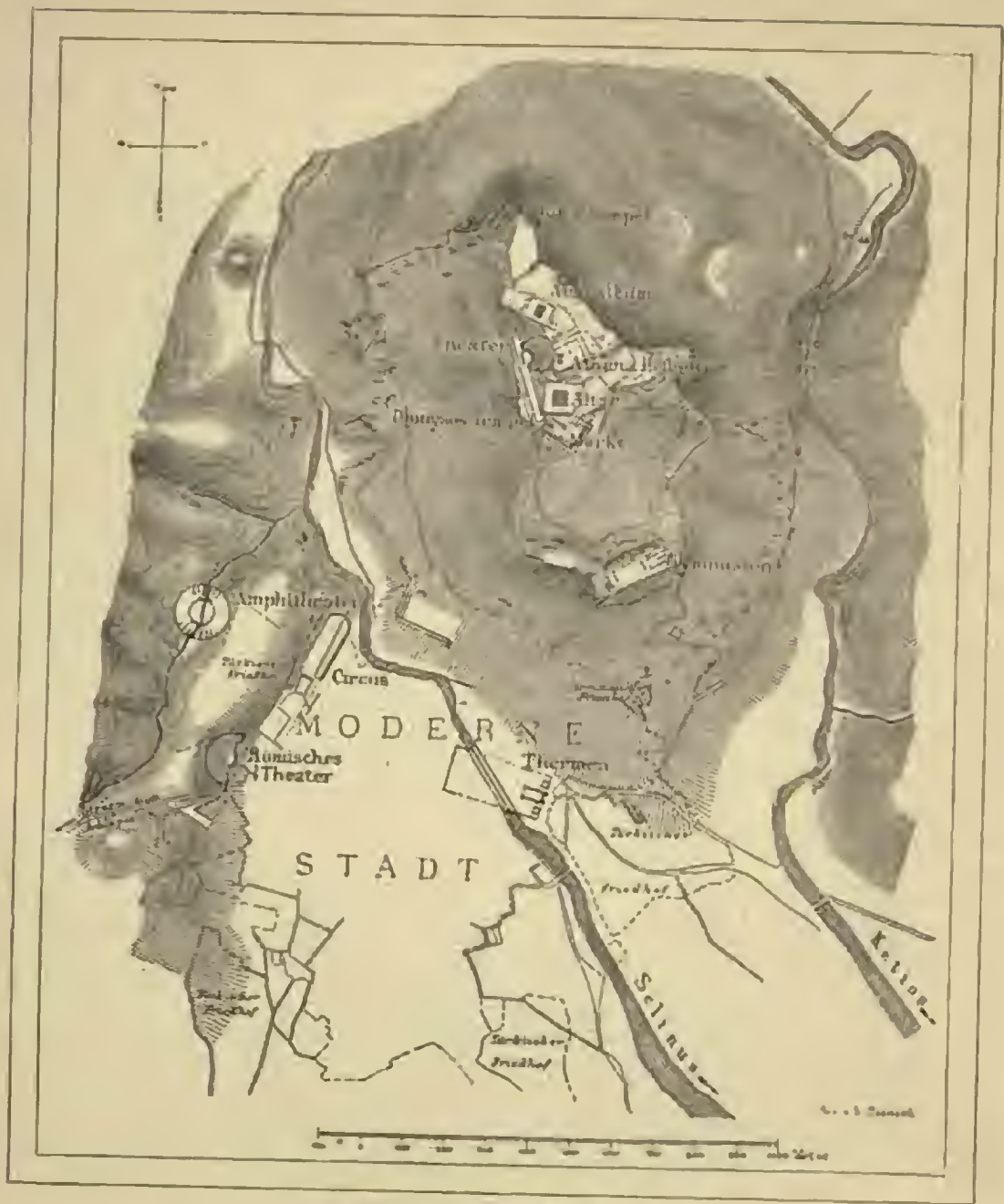
Behn, Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880–1881, Vorläufiger Bericht, Jahrb. 1882 — Conze, Über Topographie von Pergamon, Sitzungsberichte d. kgl. preuss. Akad. 1881 S. 7–15 — Behn, Die pergamonische Bibliothek S. 1269–1270 — Behn, Der Tempel des Dionysos zu Pergamon, Abhandl. d. Akad. 1881. — Endlich die Hauptpublikation, Altertümer von Pergamon, Bd. II, Das Heiligtum der Athena Pallas Nikophoros von B. Behn, Berlin 1885, ein Band Tafeln und Text.

Die nachstehende Beschreibung der Teile der Oberstadt mit der Akropolis beruht vollständig auf diesem Schrifttum, und auch die Abbildungen sind, mit Ausnahme der Skizze Abb. 1402, den amtlichen Publikationen entlehnt. Selbst der rekonstruierte Plan Abb. 1403 ist lediglich eine Zusammenfassung der im einzelnen veröffentlichten Grundrisse der verschiedenen Gebäude, angefertigt auf Grund des im zweiten Vorläufigen Bericht Teil I abgedruckten Situationsplans von Humann. Nur die rekonstruierte Gesamtansicht auf Taf. XXXVI ist ein Teil des über einer Pergamonpanorama von A. Kipps und M. Koch (nach der von den Künstlern selbst herbeigeholten Zeichnung Deutsche Illustr. Ztg. II S. 52). Da in diesem kleinen Teil des Berliner Panoramas eine genaue Zeichnung von Richard Behn zu Grunde liegt, so haben wir in diese Abbildung, welche die Umgebung von Pergamon im 2. Jahrhund. v. Chr. darstellt, im wesentlichen nur wieder eine Arbeit dieses verdienten Forschers.

Umfang und Einteilung der Stadt.

Nach der natürlichen Form des Berges, wie sie aus dem Ansichten Abb. 1390 und 1401 ersichtlich ist, scheiden sich deutlich drei Teile ab: eine stark nach Norden zurückgewandte höchste Spitze, das sich südlich daran anschließende, breite obere Plateau und endlich die steilen Abhänge. Diese natürlichen Terrassenschritte waren für die antiken Festungsbauwerke der Stadt in der griechischen Epoche bestimmend.

Die Spitze des Berges war es, auf welcher sich der Kern der Stadt im Altertum befand, und welche bei der Stadterweiterung in der Königszeit als Akropolis von einem besonderen Mauerringe umschlossen blieb (Altertümer II S. 24). Hier also war das ursprüngliche des Lygiasheiligtums, das genau oder ungefähr des Philetaius zu stehen, wofür endlich der Raum sehr beschränkt erscheint. Die spätere Akropolis, die dann noch durch den Bau des Commagontempels künstlich erweitert ist, hat ungefähr die Gestalt eines Rechtecks von nur ca. 250 m Länge und 120 m Breite. Ihre Ost- oder eigentlich Nordostseite (vgl. die Abb. 1401 u. 1402), am Rande des steilen Abhanges zum Thale des Kestos gelegen, bildet zugleich die Grenze der ganzen Stadt nach



1201 Plan von Pergamon. (Zu Seite 1211.)

überer Selte. An die Nordmauer der Akropolis lehnt sich eine keilförmige, 150 m weit vorspringende Platte, auf deren äußerster Spitze in späterer Zeit der Julia-tempel erbaut wurde. Ob dieser auf dem Plan deutlich erkennbare Vorsprung in die älteste Ummauerung hineingezogen war, scheint noch unentschieden. Die etwas nach innen geschweifte Westseite der Akropolis umschließt eine nach dem Selinusthal ge-

richtete Mühle, in der unterhalb der Burgmauer das griechische Theater liegt. Der die Akropolis im Süden begrenzende Mauerzug bildet zugleich die Südgrenze des Athenseheiligtums, an das sich östlich das durch starke Türme flankierte Burgthor anschließt. Unterhalb dieser Mühle fällt das Terrain zunächst steil ab in das Plateau, dessen westliches Ende der Zeussaltar mit seinem Peribolos einnimmt.

Der Höhenunterschied zwischen dem letzteren und der Terrasse des Atheneheiligtums wird auf 24 m angegeben.

Im Beginn der Königszeit genügte das kleine Kastell nicht mehr, und man baute nach der Südseite des Berges eine sehr sorgfältig ausgeführte weitere Mauer (nach Couzeys Vortrag in der Arch. Ges. zu Berlin 15. Jun. 1884, Berliner Philol. Wochenschrift 1884 S. 185 u. 186). Wie aus dem Plan Altertümer S. 1 (Abb. 1401) ersichtlich ist, geht diese Mauer von der Südwestecke der Akropolis aus, läuft am Rande des steilen Abhanges über dem Selinusthal hin nach Süden, wendet sich dann oberhalb der von dem (römischen) Gymnasium eingenommenen Terrasse nach Osten, durchschneidet nach Norden zurückkehrend die Mulde, die hier dem Keltosthal zu sich öffnet und steigt dann dem auf dem Plan erkennbaren, felsigen Grat folgend hinauf bis zum Anschluß an die Burgmauer an der Südostecke der Akropolis. Der von dieser Mauer umschlossene Raum hat eine Länge von ungefähr 500 m, eine Breite von über 300 m. Es ist das Gebiet, welches die Stadt in der ersten Königszeit einnimmt und das ungefähr mit dem oberen Plateau des Berges zusammenfällt.

Die dritte Epoche beginnt mit der uns literarisch überlieferten Erweiterung der Stadt durch Eumenes II.: Die Umfassungsmauer, deren Errichtung also mit der höchsten Blüte des Reiches zusammenfällt, war die größte und stattlichste, die überhaupt in Pergamon existiert hat. Ihre Überreste sind auf dem Plan als »Antike Stadtmauer« bezeichnet. Sie ist im Norden an die Spitze des keltförmigen Vorsprunges angeschlossen, der späterhin den Jüllatempel trug, zieht sich um den ganzen Stadthang, auch die steilen Abhänge mit Ausnahme dessen auf der Nord- und Nordostseite umschließend, nur wenig oberhalb der beiden Flüsse hin und reicht im Süden etwa soweit hinab, als die moderne Stadt auf den Berg hinaufreicht (Philol. Wochenschrift S. 167). Die Mauer war durch ausspringende Türme verstärkt, von denen eine größere Anzahl auf dem Plan verzeichnet ist. Das Gebiet der Stadt hatte nunmehr in der Richtung von Nordwest nach Südost eine Ausdehnung von weit über 1000 m, von nahezu 800 m in der Richtung von Nordost nach Südwest. Wenn wir aus dem Ausdruck Strabos τὴν κατὰ τὴν τῆς πόλεως οὐρανὴν hinsichtlich dieses Stadtgebietes nicht zu viel geschlossen haben (s. oben S. 1209), so ist die Stadt auch unter den Römern der republikanischen Zeit auf diese Grenzen beschränkt geblieben.

Erst in der Epoche unter den römischen Kaisern finden wir die Stadt über die Mauer hinaus in südwestlicher Richtung bis in die Ebene hinein ausgedehnt, wo noch jetzt auf beiden Ufern des Selinus die stattlichen Ruinen kolossaler öffentlicher

Bauten imponieren. Diese römische Unterstadt war wahrscheinlich offen der Frieße, der überall im römischen Reich, von den Grenzdistrikten abgesehen, in den ersten beiden Jahrhunderten herrschte, d. h. wohl die Umschließung der Stadt mit einem schützenden Mauerringe überflüssig erschienen.

Erst in der späteren Kaiserzeit mußte das Bedürfnis, die Verteidigungsfähigkeit der Stadt wiederherzustellen, vermutlich infolge des Andrängens der Barbaren, von neuem hervorgerufen sein. Aber die Stadt war bereits so sehr von ihrer Blüte herabgesunken, daß man nicht bloß auf eine Deckung der Unterstadt verzichten mußte, sondern sogar der weit ausgedehnte Mauerring Eumenes' II. zu grabschickte. Daher zog man denn eine engere Befestigungslinie um den oberen Teil des Berges, die auf der Nord- und Westseite mit der ältesten griechischen Mauer zusammenfällt und nur im Süden und Südwesten das Gymnasium mit einschloß. Auf den beiden Ansichten Abb. 1399 und 1400 sind die Überreste dieser spätrömischen Mauer deutlich zu verfolgen. — Spätere Generationen haben daran umgebaut und wiederhergestellt, bis auch dieser Ring für die anscheinend immer mehr herabgeminderte Bevölkerung zu groß wurde.

Daher wurde denn, vermutlich in byzantinischer Zeit, jener gewallige bis zu 6 m dicke Steinwall gezogen, der nur noch den obersten Teil des südlich an die alte Akropolis anschliessenden Rückens umgab. Der Lauf dieser Mauer fällt im Westen ungefähr mit der Süd- und Südgrenze des alten Marktes zusammen, sie endet im Osten an dem felsigen Grat unterhalb der Südostecke der Burg. Die altgriechischen Prachtbauten und Denkmäler wurden, um als Material zu dem Bau zu dienen, abgebrochen, und diesem Umstand verdanken wir allein die Erhaltung der Skulpturen vom Zeusaltar.

Auf die byzantinische Epoche wird eine Zeit vollständiger Verödung gefolgt sein, und vielleicht erst in den letzten Jahrhunderten, um die Zeit des Beginnes der türkischen Herrschaft (seit 1535) ist das alte Kastell auf der Kuppe des Berges wiederhergestellt worden. Selbe aus Ziegeln und zusammengelesenen älteren Werkstücken schlecht und lose aufgebauten Türme und Mauern ruhen auf den altgriechischen Fundamenten. Sie sind es, die auf der Ansicht Abb. 1399 so deutlich hervortreten und zugleich Lage und Umfang der ältesten Gründung veranschaulichen.

Griechische Bauten der Oberstadt

Der Hauptzugang zu der Burghöhe mußte zu allen Zeiten auf der Südseite des Berges gelegen haben. Der Abhang ist aber auch hier viel zu steil, als daß ein für Pferde oder gar für Wagen benutzbarer Weg hätte in gerader Richtung hinaufgeführt gewesen

sein können. Der seiner Anlage nach jedenfalls noch aus der Königszeit stammende Hauptweg, der gegenwärtig noch den einzigen bequemeren Zugang zur Burg bildet, führt daher in Windungen allmählich zur Höhe. Das alte, aus rechteckigen Trachytplatten bestehende, vielfach durch spätere Giechlechter ungeheuerte Pflaster, hat sich fast ununterbrochen, wenn auch nicht immer in der ursprünglichen Breite erhalten, und vielfach erkennt man noch die alten Stützmauern, die den Weg auf der Thalseite emporhoben. Vom südlichen Fuß des Berges führt diese Straße im Abhang nach dem Ketiosthal an der römischen Stadtmauer entlang nach Norden bis zu einer mehrfach umgebauten Thoranlage, wendet hier in das Gebiet der spätrömischen Stadt eintretend scharf um und steigt in südwestlicher Richtung empor zu dem breiten Rücken des Berges, den die älteste griechische Stadtmauer umzicht. Hier wendet sich der Weg zunächst nach Westen, später auf der dem Selinusthal zugewandten Seite des Berges wieder nach Norden und erreicht schließlich das Terrain, auf dem durch die Ausgrabungen die Reste der öffentlichen Bauten aus der Königszeit bloßgelegt sind.

Im Mittelpunkt des alten Stadtgebietes der Königszeit lag der antike Marktplatz, die Agora. Ihre Reste sind auf dem Rücken gerade unterhalb des Athentempels und des Burgtores erhalten, an der Stelle, die allein im ganzen Stadtgebiet mit Ausnahme der Akropolis zur Anlage von großen ebenen Flächen, wie sie für den Markt erforderlich waren, geeignet gewesen ist. Seit Eumenes II. bestand die Agora aus zwei eng miteinander verbundenen Terrassen, die im Anschluß an die gegebenen Terrainverhältnisse durch künstliche Stützbauten emporgehoben und eingefasst waren. (Vgl. den Plan der ausgegrabenen Teile von Pergamon, Abb. 1403, in welchen die rekonstruierten Grundrisse der einzelnen Gebäude, soweit sie bis jetzt veröffentlicht sind, eingetragen sind, sowie die rekonstruierte Ansicht von Westen, Abb. 1402 auf Taf. XXXVI.)

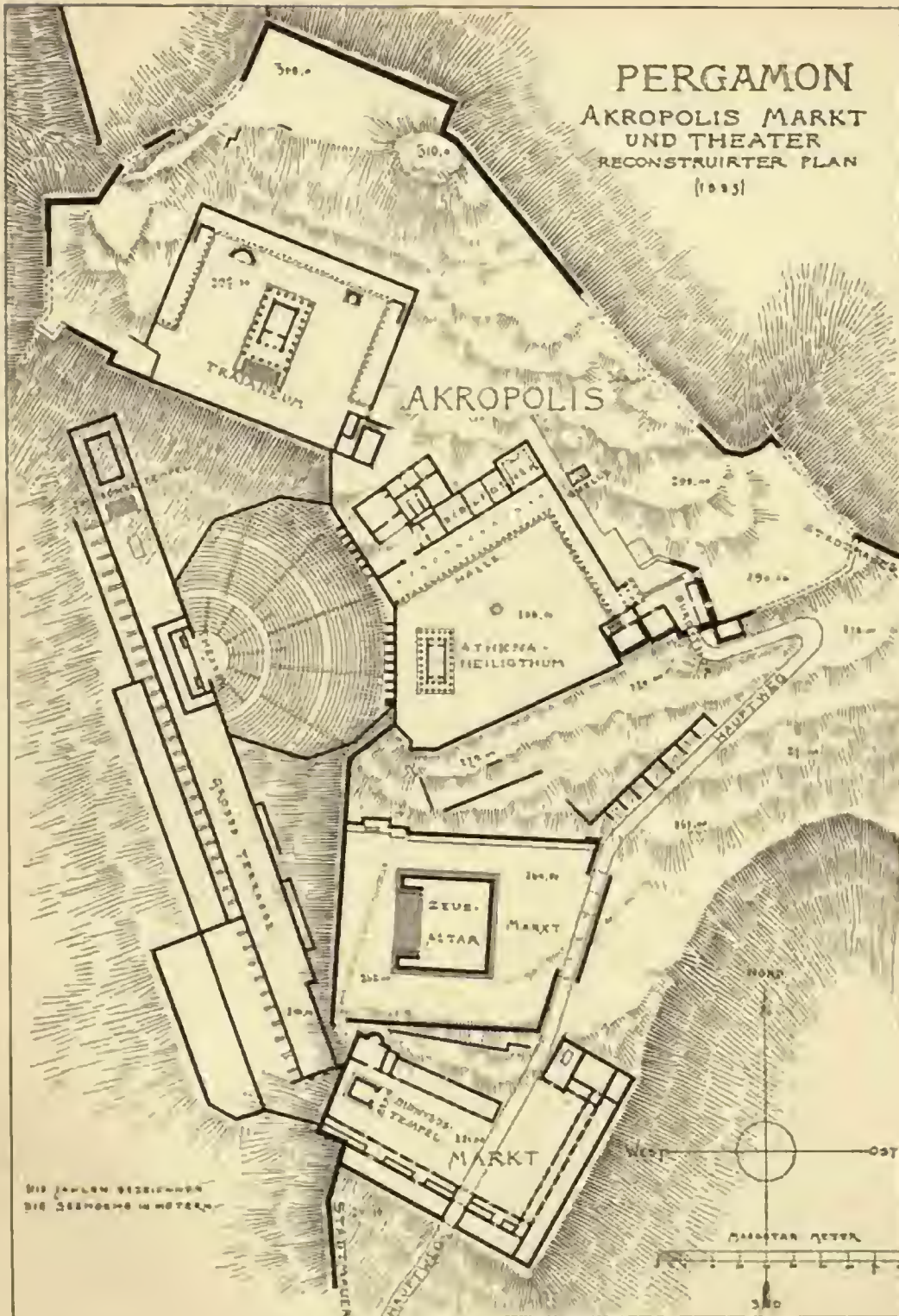
In der Mitte der oberen Terrasse erhob sich die ganze Umgebung beherrschend der gewaltige Prachtbau des Zeuskaltars. In den Inschriften heißt der Altar $\delta \beta\omicron\upsilon\lambda\acute{\epsilon}\varsigma \tau\omicron\upsilon \Delta\iota\omicron\varsigma \tau\omicron\upsilon \Sigma\omega\tau\eta\tau\omicron\varsigma$ und seine Umgebung galt für den bevorzugtesten Teil der Agora. In einer vermutlich aus den Ruinen von Elaea stammenden Inschrift, die in Kilssekioi, einem jener Ruinenstätte benachbarten Dorfe gefunden worden ist und gegenwärtig in Smyrna aufbewahrt wird (publiziert von Geizer in E. Curtius' Beiträgen zur Gesch. u. Topogr. von Kleinasien und vollständiger *Μουσείον καὶ βιβλιοθήκη τῆς ἐν Σμύρνῃ ἐκστῆς Σχολῆς* Kap. 3, S. 139 ff.), wird die Errichtung einer goldenen Reiterstatue des Königs Attalos III. in der Hauptstadt Pergamon beschlossen: *κατὰ τὸν τοῦ Διὸς τοῦ Σω-*

τῆρος βουδόν, ὅπως ὑπόρχη ἡ ἐκείνῃ ἐν τῇ ἐμπροσθεν τῶν τῆς ἀγορᾶς. Dem entspricht es, daß die Umgebung des Altars zu religiös-politischen Handlungen benutzt wurde: so erfahren wir aus einem pergamenischen Ehrendekret für einen gewissen Asklepiades (Sitzungsberichte 1894 S. 7), daß die Stiftung der Ehren beschworen werden sollte: *ἐν τῇ ἀγορᾷ ἐπὶ τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος τῷ βουδὶ*, und wir werden daher nicht fehl gehen, wenn wir in der oberen Marktterrasse den für die Staatsopfer und die politischen Versammlungen bestimmten Teil der Agora voraussetzen.

Die Ausgrabungen haben auch einigen Aufschluß darüber ergeben, wie es an jener Stelle vor der Bauherrschaft Eumenes' II. ausgesehen hat. Damals lag die Stützmauer, welche die westliche Begrenzung des Platzes nach dem Selinusthal zu bildete, bedeutend weiter zurück, ungefähr in der Linie, die sich ergibt, wenn man die Südwestecke der Akropolis mit der Fortsetzung der alten Stadtmauer nördlich zum Marktplatz verbindet (Abb. 1401 u. 1403). Östlich von dieser Mauer im Bereiche der späteren Altarterrasse lag der alte Boden, wie die noch vorhandenen Einfassungen mehrerer Cisternen lehren, wesentlich tiefer und war von Häuseranlagen eingenommen, deren aus Quadern und Lesesteinen konstruierte mörtelfreie, aber mit bemalten Putz überzogene Mauern sich namentlich im Süden des Altars wohl erhalten haben. Selbst mitten im Mauerkern des Altars lag sich noch eine von diesem überlante, also sicher ältere, kreisförmige Anlage mit einer Rundnische erkennen.

Auf diesem Terrain wurde der Platz für die Neuanlage in der Weise geschaffen, daß man im Süden und Westen rechtwinklig zu einander neue Stützmauern zog und dahinter den Boden bedeutend erhöhte, so daß die vorerwähnten Reste völlig überdeckt waren, im Norden aber entsprechend abbrach und sogar den natürlichen Fels abarbeitete, bis ein neuer, zur Südgränze parallel laufender Abschluss erreicht war. Nur auf der Ostseite scheint, vermutlich der dort vorbeiführenden Hauptstraße zu Lieb, die alte Grenze des Bezirkes bewahrt worden zu sein. Der Platz erhielt damit eine Tiefe von 67 m und eine mittlere Länge von 80 m.

In der Mitte zwischen der Nord- und Südgränze, etwa 20 m von der westlichen Stützmauer entfernt, erhob sich nun der gewaltige Altarbau. Nur der aus einem weichen Konglomeratsteine hergestellte Fundamentkern von sich kreuzenden Mauern ist noch heute vorhanden, die Marmorquadern, die diese Gemäuer einst vollständig verdeckten, sind bis auf zwei Stufen auf der Ostseite sämtlich weggebrochen. Indessen ist eine große Anzahl der verschleissenen architektonischen Glieder wieder aufgefunden worden, die R. Bohn die Wiederherstellung des ganzen Baues ermöglicht haben (vgl. Abb. 1404).



1403 Akropolis Markt und Theater (Zu Seite 1211)

Der eigentliche Brandaltar, nach Pausanias V, 13, 8 ebenso wie der Zeusaltar in Olympia aus der Ancho verbrannter Schenkel der Opfertiere aufgeführt, erhob sich in der Mitte der Plattform eines etwa 30 m langen und breiten, 5–6 m hohen Unterbaues. Eine breite Freitreppe führte von Westen her in den Unterbau einschneidend zur Plattform empor. Die Vorsprünge zu den Seiten dieser Treppe sowie die ihren übrigen Seiten des Unterbaues waren auf das reichste architektonisch gegliedert und mit dem die Schlacht der Götter gegen die Giganten darstellenden großartigen Relieffries geschmückt. Über der von drei Stufen gebildeten Krepis erhob sich zunächst ein ca. 1 m hoher von Gesimsen eingefasster Sockel. Auf ihm lag ein reich profiliertes Zwischenglied, dann folgten die 2,30 m hohen Reliefplatten, die schließ-

den Gigantenkämpfen waren endlich auch die Namen der Künstler, die die einzelnen Gruppen ausgeführt hatten, eingetrieben. Mit Hilfe dieser Inschriften, deren Charakter mit den bei den Ausgrabungen gefundenen Inschriften Eumenes II. auf das genaueste übereinstimmt, während er sich ebenso bestimmt von denjenigen der Inschriften Attalos I., Attalos II. und Attalos III. unterscheidet, hat Camze (Monatsberichte 1881 S. 869 ff.) Eumenes II. als Erbauer des Altars nachgewiesen.

Mancherlei Spuren von Denkmälern, die (nach der oben erwähnten Inschrift aus Elate) in der Umgebung des Altars aufgestellt gewesen sein müssen, haben sich bei den Ausgrabungen vorgefunden; so wird man eine langgestreckte, aber nur 2,40 m breite Terrasse, die sich längs der Nordseite des Altar-



1401 Der Altar des Zeus Soter in Pergamon. Rekonstruktion *)

sich ein mächtig ansehendes und auf das schönste gegliedertes Hauptgesims trugen, das den Rand der Plattform einfasste. Über diesem Unterbau stand eine nach Außen geöffnete vierfache Säulenhalle ionischen Stils, deren dem eigentlichen Brandaltar zugewandte Rückwand mit einem zweiten, kleineren Fries geschmückt war. Auf den uns erhaltenen Platten dieses Relieffstreifens (etwa die Hälfte des Ganzen) sind Szenen der pergamenschen Stammes- sage dargestellt.

Die Bildwerke waren ihrem Hauptinhalte nach gewiss jedem antiken Betrachter ohne weiteres verständlich. Um aber für die Masse der Künstlerfiguren das Interesse zu steigern, waren wenigstens bei der Gigantomachie die Namen zu einer jeden Gestalt hinzugesetzt: diejenigen der Götter standen auf der Hohlkehle des Hauptgesimses über dem Fries, diejenigen der Giganten am oberen Rande des reich profilierten Sockelgliedes unter den Bildwerken. Bei

platzes hinzieht (vgl. Abb. 1403), als ein großes, fortlaufendes Balustraden für Kunstwerke ansehen dürfen.

Südlich von dem Altarplatz fällt das Terrain in drei kurzen flacherförmigen Absätzen zu einer in ihrer Hauptrichtung gegen die Altarterrasse schräg liegenden zweiten Terrassenanlage ab, die die ganze Breite des Berges einnimmt. Die Westgrenze liegt ungefähr in der Linie der älteren Stadtmauer

*) Die oben wiedergegebene Abbildung des Zeusaltars (nach Vorl. Bericht I Taf. 2) zeigt das Gebäude noch in der Gestalt und Lage, wie es nach den Ausgrabungen der ersten Kampagne (1878–1880) von Bohn rekonstruiert worden ist. Seitdem hat sich herausgestellt, daß die Treppe bedeutend breiter war, so daß die Vorsprünge rechts und links von derselben jederseits nur vier Säulen in der Front tragen. Die richtige Gestalt und die richtige Lage hat der Altar auf der Gesamtansicht Abb. 1402 (Taf. XXXV).

und wird durch hohe Stützmauern gebildet. Auch auf der Südseite hat sich eine geradlinige, 91 m lange Stützmauer vorgefunden, die nur einmal für den eintretenden Hauptweg unterbrochen ist. Am östlichen Ende biegt diese Mauer um und läuft nun am Rande der sich nach dem Kerlosthal hinab senkenden Mulde hin, heute noch in einer Länge von 62 m erhalten. Die Verbindungslinie ihres Nordendes mit der Südostecke des Altarplatzes scheint hier die Nordgrenze des unteren Marktes abzugeben.

Die so gewonnene ebene Fläche war rings mit Ausnahme der Westseite von Säulenhallen umzogen, deren Rückwände sich über den erwähnten Stützmauern erhoben. Hinsichtlich der Konstruktion dieser Säulenhallen sind die Arbeiten noch nicht abgeschlossen, bzw. die betreffenden Veröffentlichungen noch abzuwarten. Unterhalb der Südwestecke des Altarplatzes schließt die nördliche Halle mit einer nach Süden geöffneten großen Rundnische ab, in der wir eines der zu dem Marktplatz gehörigen Heiligtümer oder ein Amtlokal der Marktbehörde vermuten dürfen. Von einem *νομοφυλάκιον*, das in dieser Umgebung zu suchen ist, erfahren wir in der Inschrift Bericht I S. 78 (Inv. 56), und in der Nähe der Rundnische sind mehrere von Agoranomen errichtete Inschriftsteine mit Weisungen an Hermes gefunden worden. Unter den letzteren zeichnet sich besonders eine Basis aus blauem Marmor aus, die eine in drei Distichen abgetafelte Inschrift aus der Königszeit trägt. Der Anfang ist verstümmelt, nur der Name des Weihesten Apelles und die Erwähnung seiner Agoranomie sind erkennbar; dann heißt es:

— — — με δικτοπον κλουτο Νόμοφαις

Ερμην ενομφαις ἀδμου πόλακα

ὁ τῆς ἑνὸς ἐδόλβου κέραιος ῥῶσις δὲ ἀγοραίοις
μανύσει τακτῶν τέρμα χυδαίου χρόνου.

Nach A. Kirchhoffs Erklärung der Inschrift trug die Basis die Statue eines Hermes mit einem Füllhorn, aus dem zu bestimmten Zeiten Wasser floss. Diese Zeitangaben hatten den Zweck, den Besuchern des Marktes (*ἀγοραῖοι*) die Einhaltung von Bestimmungen zu erleichtern, welche Besuch und Benutzung des Marktes regelten, also zur Aufrechterhaltung der *εὐνομία* (v. 4) beizutragen.

Die Gesamtanlage der hallenumgebenen Terrasse, die erwähnten Inschriften der Nomophylakes und Agoranomen, namentlich aber das Epigramm des Apelles, das sich direkt an die Markthüter wendet, zeigen, daß die untere Terrasse hauptsächlich für den Geschäftsverkehr bestimmt war. Die Hauptstraße, die von Süden her die Hallen durchbrechend auf den Platz führt, steigt von der unteren Terrasse in einer Rampe hinauf zur Ostseite des Altarplatzes und stellt zusammen mit einer weiter westlich gelegenen Treppe die Verbindung zwischen dem Staatsmarkt und dem Verkaufsmarkt

her. Namentlich der erstere ist auf der Rekonstruktion Taf. XXXVI vollkommen zu übersehen, während die Fläche des Verkaufsmarktes durch die Rückwand der sie umgebenden Hallen größtenteils verdeckt ist.

Der Rundnische gegenüber, unmittelbar über der Westmauer der Agora hat sich das Fundament eines kleinen Tempels erhalten, dessen Wiederherstellung durch die wiederaufgefundenen Werkstücke im wesentlichen gesichert ist. Bohn vermutet in ihm den Tempel des Dionysos. Der Gott wurde in Pergamon mit dem Beinamen *Καὶνὴριον* verehrt, der Tempel selbst wird von Cassius Dio (41, 61, vgl. Caesar d. b. e. III, 106) und auf Inschriften ausdrücklich erwähnt. Es war ein Prostýlos von eigenartigen, dem dorischen Stil nahestehenden Formen, 7½ m breit, 12½ m lang. Sein Oberbau bestand aus Marmor. Über einem Stereobat von zwei Stufen erhoben sich in der nach Südosten gerichteten Front vier schlanke Säulen von etwas über 5 m Höhe, deren Schaft auf weit vorspringenden Basen ruhte und mit 20 tiefen, durch Stege getrennten Kanneluren versehen war. Das Kapital gleicht in ganzen dem dorischen, nur ist der Echinus als aufstrebende Blattwelle gebildet. Auch Epistyl und Fries sind dorisch, doch sind an ersterem die Tropfen von rundlicher, unten spitz auslaufender Form, und in den oberen Ecken der Triglyphen sind zierliche Akanthusblättchen angebracht. Die Hängeplatte des Giebelns ist durch ein fortlaufendes Muster von diagonal gestellten Rechtecken, die Rosetten umschließen, ornamentiert, während die Sima von einem zierlichen Rankenornament belebt wird; die Wasserspieler sind nicht als Löwenköpfe, sondern als Satyrmasken gebildet. Die Spitze des Giebels scheint die Statuette einer Nike getragen zu haben, von der Fragmente in der Nähe gefunden worden sind.

Die Bildung der Wasserspieler als Satyrkopfe scheinen die Vermutung, daß der kleine Ban dem Dionysos geweiht gewesen sei, zu bestätigen. Ausgangspunkt für diese Annahme war indessen die Nähe des griechischen Theaters, das gleichfalls dem Dionysos Kathegemon geweiht war.

Unterhalb des kleinen Tempels am Markt beginnt nämlich eine schmale, aber weit über 200 m lange Terrasse, die sich horizontal unter dem Altarplatz und dem Athontempel bis gegen die Felsen unter dem nordwestlichen Vorsprunge der Akropolis hoch über dem Selinusthal hinzieht. Diese Terrasse wird von gewaltigen, in mehreren Stockwerken über einander sich erhebenden Stützbauten getragen, die noch heute, selbst vom Thale aus gesehen, augenfällig hervortreten (vgl. die Ansicht Abb. 1100). Die Oberfläche der Terrasse war von langen Hallen umgeschlossen. An dem Abhange zwischen dieser Terrasse und der Westmauer der Burg, gerade unter dem Athontempel liegt der weite, auf den Flanken

durch Stützmauern emporgehobene Zuschauerraum des griechischen Theaters mit seinen ungefähr 90 Sitzreihen, die größtenteils erhalten sind. Das Fundament der ganz zerstörten Skene und der ebenfalls seines Pflasters beraubte Raum der Orchestra liegen auf der großen Westterrasse selbst. Von dem nördlichen Eingange der Orchestra ist der mit Macken verzierte Deckbalken gefunden worden, der die Weltschrift trägt: Ἀνδρόδωρος Ἀπρίωνος γενόμενος ἡρώμευός δῆμον τὸν πολὺν καὶ τὸ ἐν αὐτῷ παραστάσια Διονύσιον καθήγεοντο καὶ τῷ δήμῳ. Die vorderen Reihen der Sitzstufen um die Orchestra sind hier nicht, wie in Athen, aus Prachtesseln gebildet, sondern ganz einfach wie alle übrigen konstruiert. Genauere Aufnahmen und Beschreibungen des Theaters, dessen Entstehung Bohn ebenfalls in die Zeit Eumenes II. setzt, liegen indessen noch nicht vor, wie auch über den nördlichen Abschluß der Terrasse, wo sich ein ionischer Tempel (griechischen Ursprungs, aber in römischer Zeit umgebaut) vorgefunden hat, die amtliche Berichterstattung noch abzuwarten ist.

Die Bauwerke der Akropolis.

Von der Ostseite der Altarterrasse wendet sich die Straße nach Nordosten, steigt an dem steilen Abhang hinauf und führt nach einer scharfen Kehre um einen mächtigen Turm herumabgemünd zu dem Burgtor. Durch das Thor, dessen Welle nur etwas über 2 m betrug, gelangte man in einen kleinen, nach Norden wenig ansteigenden Hof, der noch heute mit dem alten Pflaster aus Trachytplatten belegt und von turmartigen Gebäuden umgeben ist. Diese Gebäude werden die Wohnungen der Thorknechte enthalten haben. Jenseits des Vorhofes führt der Weg in nördlicher Richtung immer weiter ansteigend zum höchsten Teil der Burg, während man links zu dem Hauptheiligtum von Pergamon, dem Tempelbezirk der Athena gelangt, das den südwestlichen Teil der Akropolis einnimmt.

Heiligtum der Athena. Die Göttin führte in Pergamon als Herrin der Stadt den Namen Athena Polias, wurde aber zugleich als die Verleiherin des Sieges unter dem Namen Athena Nikephoros verehrt (vgl. die Inschriften von Priesterinnen τῆς Πωλύνορος καὶ Νικηφόρου Ἀθηνᾶς, Vorl. Bericht I S. 76 u. 77).

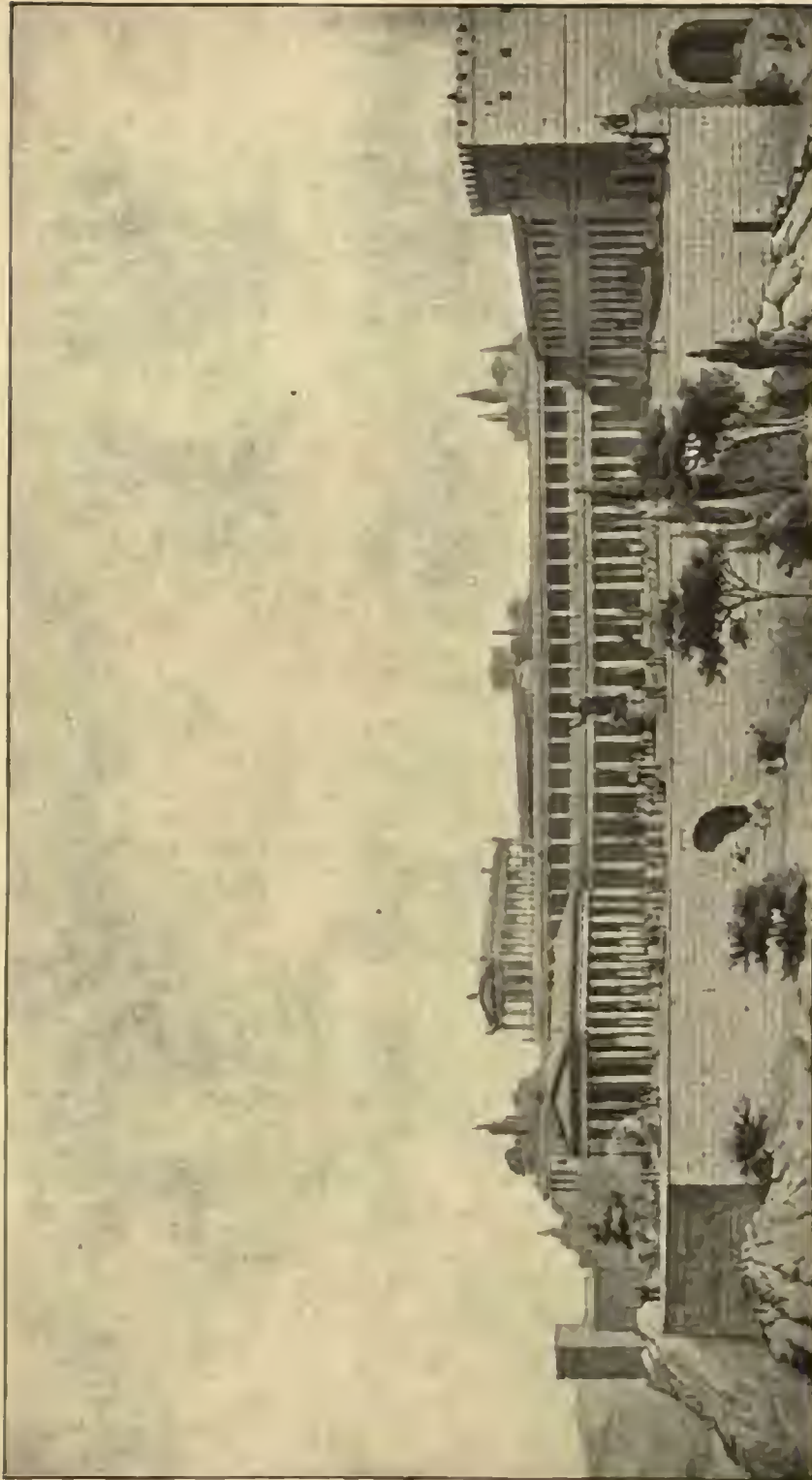
Das Heiligtum nahm eine Terrasse von ungefähr rechteckiger Form (ca. 80 m Länge zu 70 m Breite) ein. Seit der Königszeit war die Fläche auf zwei Seiten, im Norden und Osten, von Hallen eingefasst und mit zahlreichen Weihgeschenken geschmückt. Der Tempel selbst lag hart an der südwestlichen Spitze, von wo der Fels nach Süden und Westen hin abfällt, an einer Stelle, die von dem Thale des Seilums und der Ebene aus gesehen besonders

in die Augen fällt und gewiß ihres dominierenden Charakters wegen für das Hauptheiligtum der Stadt auserwählt worden ist.

Von dem Tempel sind nur noch die in den Felsen gegründeten Fundamente, zum Teil unter den Fußbodenplatten einer byzantinischen Kirche, an Ort und Stelle liegend aufgefunden worden. Aber mit Hilfe von zahlreichen zu dem Bau gehörigen Werkstücken, die auf der Terrasse selbst und an den Abhängen darunter verstreut lagen oder in mittelalterliche Mauern verbaut waren, gelang es Bohn, den Bau wieder vollständig zu rekonstruieren (vgl. den Grundriß auf Abb. 1403, auch Altertümer II Taf. XI, und die perspektivische Ansicht auf Abb. 1405 nach Altertümer II Taf. XI).

Der Tempel war danach ein dorischer Peripteros von 13 m Breite und 22 m Länge. Als Baumaterial hatte der gleiche graubraune Trachyt gedient, aus dem der Berg selbst besteht. Die beiden Fronten waren auffallenderweise fast genau nach Norden und Süden gerichtet, die Tempelaxe weicht nur 3 bis 4 Grad nach Nordost vom astronomischen Meridiane ab. Auf den Längsseiten standen je 10, auf den beiden Fronten je 6, (im ganzen also 28) ionische Säulen von 5,25 m Höhe. Da die Kanneluren indessen am unteren Rande des Kapitels angegeben sind, erklärt sich ihr Fehlen an dem Säulenschaft nur durch die Annahme, daß der Bau, wie so viele Tempel, die letzte Vollendung nicht erhalten hat. Auf den Säulen lag ein verhältnismäßig sehr niedriges Gebälk (dreigliedriges System). Die Metopen waren ganz schmucklos, und auch von Giebelskulpturen ist keine Spur gefunden worden. Die Säulenhalle (νεώριον) umschloß eine wahrscheinlich als *templum in antis* gebildete Cella mit je zwei den Pronaos und Oplothekmos gegen die Peristasis abschließenden Säulen. Das Innere der Cella war vielleicht durch eine Querwand in zwei Räume geteilt, von denen der eine das Kultbild aufgenommen, der andere als Schatzkammer gedient haben könnte: die bezüglichen Fundamentreste sind indessen sehr unsicher.

Die Benennung des Baues als Athentempel wird nicht bloß durch massenhafte Einzelstücke erwiesen, die in der nächsten Umgebung der Ruine gemacht wurden und Athena als Herrin der Stätte bezeugen, sondern geht unmittelbar aus dem Wortlaute zweier Inschriften hervor, die sich an zwei an den Säulen des Pronaos oder Oplothekmos gehörigen Trommeln vorgefunden haben. In der einen heißt es nach dem verstümmelten Anfang. ο δεινὰ πρόδε ἀνέστηεν Ἀπρίωνος παῖς καὶ τοῦ Πριπίφειου καὶ, die andre besteht aus einem noch unentzifferten nichtgriechischen Teil und den griechisch geschriebenen Worten: Πατρόνας Ἀθηνᾶς (Altertümer Text S. 16). Beide Inschriften enthalten also Wehungen an Athena (wohl der



1408 Das Heiligtum des Athens in Pergamon. Ansicht von Süden. Rekonstruktion von H. Bohn (zu Seite 1216)

betroffenen Säulen selbst, wie Inscr. Gr. antiq. 403, Herakl. 1, 92). — Nach den Buchstabenformen und nach dem Charakter der Architektur sowie nach technischen Merkmalen wird die Erbauungszeit des Tempels in das 4. Jahrhundert v. Chr. gesetzt, also in die Epoche vor der Gründung des pergamonischen Reiches. Jedenfalls ist der Atheneiontempel das älteste aller in Pergamon wiederaufgefundenen Gebäude.

Der Tempel umgibt ein geräumiger freier Platz, der wenigstens seit der Königszeit mit einem noch bis auf den heutigen Tag vorhandenen Pflaster aus rechteckigen Trachytplatten bedeckt war. Auf der West- und Südseite reicht die freie Fläche bis an den Rand der Terrasse, die hier durch starke Stützmauern, auf der Westseite über dem Theater sogar durch acht von außen vorgezogene und unter sich durch Bögen verbundene Strebepfeiler getragen wird.

Auf der Nord- und Ostseite hingegen wurde der Tempelhof von zwei großen, nach innen geöffneten Säulenhallen begrenzt. Auch von diesen Gebäuden sind außer den Fundamenten nur geringe Reste an Ort und Stelle verblieben, die Indizes erlauben mit noch vorhandenen Werkstücken des Obergeschosses, um Grundrisse und Aufbau zu rekonstruieren (Vgl. Abb. 1402, 1403 u. 1405, sowie besonders 1406). Als Baumaterial hatte hier von den Fundamenten abgesehen nicht Trachyt, sondern weißer Marmor Verwendung gefunden. Beide Hallen hatten zwei Geschosse. Die unteren fast genau 5 m hohen Säulen sind dorischer Ordnung, und ihre dorisch (mit viertriglyphischem System) ist auch das Gebälk, das sie tragen. Die Kanneluren der Säulen (s. 20) sind nicht ausgehöhlt, sondern als Flächen behandelt. Auf den Epistylla stand in monumentalen Hochreliefs wahrscheinlich die ganze Front lange beider Hallen einnehmend eine Weihinschrift, doch genügen die geringen Reste, die sich davon vorfinden haben, nicht, um auch nur ein Wort der Inschrift zu erkennen. Auf dem Gebälk ruhte die Stufe, über welcher sich die nur 3,30 m hohen Säulen des Obergeschosses erhoben. Diese sind ionischer Ordnung, tragen aber kein rein ionisches Gebälk, sondern über den in zwei Streifen gefellten (also ionischen) Epistylla einen dorischen Triglyphenfries mit fünftriglyphischem System.

Zwischen den Säulen des Obergeschosses war eine feste Balkenreihe eingelassen. Sie bestand aus hochkantig gestellten Platten, die nach oben nach unten durch eine reich profilierte Umrahmung abgeschlossen waren. Die 0,87 m hohen Platten waren auf der Außenseite mit reichem Relief Schmuck versehen. Roberts' Kriegsgesetz, Beutestücke usw. dgl. farchater Art, waren hier dargestellt. Ein großer Teil dieser Trophäenreliefs ist bei den Ausgrabungen gefunden und nach Berlin gebracht worden.

Proben derselben sind am Ende des kunstgeschichtlichen Abschnitts abgebildet.

Während hinsichtlich des Aufbaus die beiden Flügel der Säulenhalle gleich waren, zeigen die Grundrisse eine bemerkenswerte Verschiedenheit. Bei der Ostseite, deren Tiefe nicht ganz 5½ m beträgt, genügten die Säulen der Front vollkommen, um zusammen mit der massiven Rückwand die aus Holz hergestellte Decke und das Dach zu tragen. Die Nordhalle hatte aber eine Tiefe von über 11 m, und um eine so große Spannung zu vermeiden, hat man in der Mitte zwischen den Säulen der Front und der Rückwand eine zweite Stützenstellung eingeschoben. Diese Innensäulen haben attischer Basen, unkannelierte Schaft und ein eigentümlich geformtes Kischkapitel. Ihre Abstände waren doppelt so groß, wie die der äußeren Säulen, so daß also immer hinter jeder zweiten Außensäule eine Innensäule stand. Fast genau denselben Aufbau und die gleiche Innensäulenkonstruktion hatte die Stoa Attalos II. in Athen, selbst die Innensäulen stimmen vollkommen mit denen der pergamonischen Stoa überein (s. Art. Markt S. 882 u. 883 Abb. 934 u. 935).

Die Rückwand der Stoa war in Trachytquadern ausgeführt, die Indizes im unteren Teil der Wandfläche mit Marmorplatten verkleidet gewesen sind. Ober dem Marmorsockel war die Wand wahrscheinlich nur mit Putz überzogen. Vielleicht befand sich aber hier eine Reihe von Nischen, von denen sich viele sehr zierlich aus weißem Marmor gearbeitete Werkstücke im Bezirke des Athenaheligtums vorfinden haben (Abb. 1406).

Die Nischen waren zum Teil dorischen zum Teil ionischen Stiles und bestanden aus je zwei Halbsäulen, die ein Gebälk trugen. Sie müssen dazu bestimmt gewesen sein, einzelne Kunstwerke oder irgend welche kleineren Anatheme aufzunehmen. Daß die Nischen zum Bau der Stoa gehörten, ist daher, ungewiß dagegen, ob sie im Untergeschoß oder im Obergeschoß angebracht waren.

Die Stoa selbst mit ihren Säulende gegen einen mächtigen viereckigen Turm, dessen auf den Felsen gegründeter Unterbau sich an der Südostecke des Athenaheligtums erhalten hat (Abb. 1403). Der Turm, der einen gewölbten, von Süden her zugänglichen Raum umschloß (Abb. 1403, nicht mit dem weiter rechts befindlichen Burgtor zu verwechseln!), stand nach Osten mit dem Thor der Akropolis in Verbindung. Unmittelbar nördlich von diesem Turm lag an dem Hof hinter dem Burgtor der Haupteingang des Athenaheligtums, ein an die Rückwand der Osthalle angelehntes viersäuliges Propylon. Es war nach dem gleichen System gebaut, wie die Halle selbst, nur waren die Gebälkteile reicher mit ornamentalen gehaltenen Skulpturen verziert. Auf den Epi-



140. Die Stoa des Atheneiontempels in Pergamon, system des Front. (Zu Seite 120.)

stylis des Untergeschosses stand in großen Buchstaben die Weihinschrift, die nach der wahrscheinlichsten Ergänzung lautete Βασιλεὺς Εὐμένης Ἀθηνᾶ Νικηφόρῃ. Demnach war König Eumenes II. Erbauer des Propylon und der davon wohl antrennbaren Säulenhalle gewesen. Die erhaltenen Buchstaben ΕΥΜΕΝ würden zwar gestatten, statt des Namens Eumenes II. denjenigen Attalos III. (Βασιλεὺς Ἀτταλὸς Βασιλεὺς Εὐμένους) zu ergänzen, allein die Annahme, daß Attalos III. die Stoa geweiht habe, ist ausgeschlossen, weil dieselbe bereits zur Zeit seines Vorgängers Attalos II. vollendet gewesen sein muß.

Auf einer Anzahl von Quadern nämlich, die zum Marmorsockel der Rückwand der Halle gehören, sind Teile von zwei gleichlautenden, in je einer Zelle mit großen Buchstaben auf das sorgfältigste eingetragenen Inschriften erhalten, deren jede eine Länge von über 10 m gehabt haben muß. Sie lauten: Βασιλεὺς Ἀτταλὸς Βασιλεὺς Ἀτταλοῦ Διὶ καὶ Ἀθηνᾶ Νικηφόρῃ χρηστήριον τῶν αὐτῶ πόλεων ἁγῶνων.

Diese von Attalos II. herrührenden Inschriften können sich nur auf die Weihung von Anathemen beziehen, die an der Wandfläche selbst angebracht waren. Bohn bringt sie daher mit den oben erwähnten Wandnischen in Verbindung und vermutet, Attalos II. habe die in den Nischen aufgestellten Kunstwerke gestiftet (Altertümer S. 47). Allein damit würde doch die große Ausdehnung der Inschriften zu wenig harmonieren. Wir müssen vielmehr ein einheitliches, die ganze Wandfläche einnehmendes Objekt voraussetzen, zu dessen Bestimmung von der notwendigen Beziehung auf die erfolgreichen Kämpfe der Attaliden auszugehen ist. Pausanias erwähnt I, 4, 3 die Galaterröge der Pergamoner und sagt dabei Περραιγοὶς δὲ ἐστὶ μὲν σάλα ἀπὸ Γαλατῶν. ἐστὶ δὲ γραφὴ τὸ ἔργον τὸ πρὸς Γαλάτας ἔχουσα. Die erbeuteten Waffen müssen doch jedenfalls im Heiligtum der siegesverleihenden Göttin aufgehängt gewesen sein, und auch die Schlachtergemälde waren hier recht eigentlich an ihrem Platze. Die ersteren sind gewiß in einem bedeckten Räume untergebracht gewesen — am liebsten denkt man an die Vorhallen des Tempels selbst — für die Gemälde aber läßt sich kaum ein mehr geeigneter und zugleich anstehender mehr entsprechender Platz vorstellen, als die Wände der den heiligen Bezirk umgebenden Hallen.

Hinter den beiden Stoa strigt der Fels beständig an, und während an der Osthalle hin der Weg vom Burghor zum höchsten Teil der Akropolis vorbeiführt, schließt sich an die Nordhalle eine Reihe von vier großen Räumen, die mit dem Obergeschosse in gleichem Niveau liegen, auch Westen und Nordwesten aber mit etwas tiefer gelegenen kleineren Gemächern in Zusammenhang stehen. In dieser verhältnismäßig wohl erhaltenen Gebäudegruppe hat Coze die Reste der berühmten pergamonischen

Bibliothek wiedererkannt (Sitzungsberichte 1884, S. 1250 II.).

In den vier großen Sälen waren, wie es scheint, und besonders dazu gekauften Sockeln in geringem Abstände von den Außenwänden die Holzgestelle für Bücher und Schriftrollen angebracht und mit Metallankern an die Wände angeschlossen. In dem größten bei der Nordost Ecke der Halle gelegenen Saal ist der Sockel erhalten und an den Wänden steht man noch die Einsatzlöcher für die erwähnten Anker. In der Mitte jenes Sockels, nahe der Rückwand (von der Halle aus gerechnet) befindet sich ein großes gleichfalls gemauertes Bathron, auf dem einst die unmittelbar davor gekundene Kolossalstatue einer Athena, eine freie Wiederholung der Athena Parthenos des Phidias, aufgestellt war. Dem Bilde gegenüber lag die Thüre, durch die man direkt aus dem Obergeschosse der Halle in den Bücherzaal gelangen konnte. Auch die übrigen Säle waren gewiß von der Halle aus zugänglich und die Marmoreinfassungen von Thüren, die hier am besten ihren Platz finden, sind noch heute vorhanden. Das Obergeschosse der Halle stand also mit den Bibliotheksräumen in enger Verbindung, und es ist sehr wohl möglich, daß der zugleich luftige und schattige Raum als Lesesaal benutzt worden ist.

Das Bild der Göttin in dem beschriebenen Hauptraum sowie der Zusammenhang der Bücherreihe mit der Säulenhalle weisen darauf hin, daß die Bibliothek geradezu einen Anhang zum Atheneheiligtum gebildet hat. Fast alle größeren Bibliotheken der Alten, von denen wir Kunde haben, gehörten zu einem bestimmten Heiligtum, dessen Göttin gewissermaßen Herrin und Schützerin der Bücherreihe war, und die Verbindung der Bücherräume mit Säulenhallen ist geradezu typisch für Bibliotheksanlagen der hellenistisch-römischen Zeit (Coze S. 1263 — 1265).

Die Bibliotheksräume waren gewiß (trotz Plinius, Nat. hist. 35, 10) mit zahlreichen Kunstwerken ausgeschmückt, die zu den hier gepflegten literarischen Studien in Beziehung standen. Eine Anzahl von Inschriften, die zu den Basen der Bildnisse berühmter Schriftsteller und Dichter gehören — Homer, Alcman, Herodot, Theophrast von Milet u. A. — und im Bereich des Atheneheiligtums gefunden sind, werden aus der Bibliothek stammen, und wenn die oben erwähnten, zur Stoa gehörigen Nischen wirklich in der Rückwand des Obergeschosses zwischen den Thüren angebracht waren, so werden sie wohl zur Aufnahme dieser oder ähnlicher Kunstwerke gedient haben.

In den Worten Strabons über die Bauhatigkeit Eumenes II. ist die Bibliotheksanlage ausdrücklich unter den Schöpfungen dieses Fürsten mitgenannt. Nach der technischen Unternehmung der Baue kann der Bau jedenfalls nicht später sein, als die Stoa,

es läßt aber nichts anzunehmen, daß beide, Bibliothek und Säulenhalle, in einer und derselben Zeit, also unter Eumenes II. entstanden sind. Möglich ist, daß die kleineren, westlich von den vier großen Sälen gelegenen Gemächer, die vielleicht älteren Ursprungs sind, erst damals in die Gesamtanlage mit herangezogen worden sind, und als Werkstätten, Schreibsäle und Wohnräume für Beamte und Sklaven gedient haben.

Der Peribolos des Athentempels, der durch den Hallenbau Eumenes II. seine im Altertum nicht wieder veränderte Gestalt erhalten hat, war mit einer seit dem Anfange der Königszeit stets anwachsenden Fülle kleinerer Wohngeschenke mannigfachster Art geschmückt. Hier standen vor allem die Denkmäler, die aus der Reute erfolgreicher Schlachten der siegreichenden Götter errichtet waren, plastische Kunstwerke — wohl meistens lebensgroße Bronzestatuen —, die auf großen aus Marmorplatten gebauten Bathren aufgestellt waren. Auf jedem Bathron stand in monumentalen Zügen eingeweiht die Weihinschrift, und unter jeder Gruppe war die Schlacht angegeben, aus deren Siegesbeute das Werk errichtet war, sowie Name und Heimat des Künstlers, der es geschaffen hatte. Neben diesen zum Teil viele Meter langen Bathren stand eine Masse von Ehrenmonumenten für einzelne Personen, vor allem die Standbilder der Angehörigen des Könighauses selbst (Bericht II S. 49), dann Statuen von Privatpersonen, die sich um FÜRST, Staat oder Volk verdient gemacht hatten, endlich die zahlreichen Bildnisse von Athenerpriestern, die Rat und Volk solcher Ehre *εἰς τὴν πόλιν πρὸς τὴν εἰς θεοῦ χάριν* für wert erachtet hatte. Auch noch in der Epoche der Römerherrschaft läßt in die Zeit Hadrians stand das Heiligtum in hohem Ansehen, dies beweist ein großes Bathron von kreisrunder Form, das einst die Statue des Augustus trug, und zahlreiche andere Reste von Ehrenbezeugungen für Mitglieder der kaiserlichen Familie und römische Großen, die sich unter den in der Umgebung des Heiligtums gemachten Funden nachweisen lassen (Altertümer II S. 84 ff., Bericht II S. 48, 50—51). Neben den Standbildern und plastischen Kunstwerken mögen in Stein gebaute Urkunden, königliche Erlasse, Verträge, Ehrendekrete, Gesetze, Kultverordnungen wie überall in berühmten Heiligtümern, so auch hier unter dem Schutze der Gottheit aufgestellt gewesen sein. Erst wenn die Ergebnisse der Ausgrabungen vollständig veröffentlicht sind, wird sich übersehen lassen, was von all dem auf uns gekommen ist.

Die Fläche der Akropolis nördlich von dem Athentempel war gewiß in der ältesten Zeit, als Pergamon noch auf die Spitze des Berges beschränkt war, größtenteils von Wohnhäusern eingenommen. In der Zeit der Attalidenherrschaft wird hier der Palast

der Fürsten gestanden haben; erst wenn die genauere Untersuchung der Gipfelplateaus abgeschlossen ist, wird sich zeigen, ob diese gewiß naheliegende Annahme das Richtige getroffen hat. Der Weg, auf dem man vom Burgtore aus zu diesem Teile der Akropolis emporstieg, führte an einer Quelle vorbei, deren antike Fassung unter mittelalterlichem Gemäuer noch einigermaßen erkennbar ist.

Südlich von der höchsten Spitze des Berges sind die Überreste der griechischen Epoche, ja sogar die ehemalige Grenze der Burg gänzlich verwischt durch den gewaltigen Bau der römischen Kaiserzeit, der auf dem Plan (Abb. 1401) noch als Augusteum bezeichnet, neuerdings aber als Tempel des Trajan erkannt worden ist. Die Beobachtungen, welche zu dieser Erkenntnis geführt haben, sind zur Zeit noch nicht veröffentlicht. Die Überreste der Kolossalstatue des Trajan und Hadrian, die in dem eingestürzten Räume der Cella des Tempels lagen, Inschriftenfragmente, die ihren Charakter nach einem in der Unterstadt von Pergamon aufbewahrten Briefe Hadrians an die *οὐνοδοκὸν τὴν νύμφην* gleichen, ein größeres Dekretbruchstück zu Ehren des bekannten Aulus Julius Quadratus, der unter Trajan Statthalter von Syrien war (s. oben S. 1209), werden im ersten vorl. Bericht S. 54 f. bereits unter den bei dem oberen Tempel gemachten Einzelkunden aufgeführt.

Das Heiligtum erhoht sich auf einer gegen 100 m breiten, ca. 70 m tiefen Terrasse, die im Süden durch eine gewaltige, einst über 20 m hohe Stützmauer abgeschlossen ist und von aufeinander gereihten, senkrecht gegen jene Stützmauer gerichteten, hohen und starken Gewölben getragen wird. Der obere Teil der Stützmauer ist mit der Zeit heruntergestürzt, so daß jetzt die dunkeln Gewölboffnungen schon aus weiter Ferne in die Augen fallen (vgl. die Ansicht Abb. 1400, wo die Stelle des Trajaneums gerade über den drei großen Cypressen im Vordergrund liegt). Etwa 20 m vom Südrande der Terrasse entfernt erhoht sich noch heute der Fundamentsackel des Tempels, dessen kolossale Architekturstelle ringsumher unter dem Schutte begraben aufgefunden wurden.

Der Tempel nahm die Mitte eines nach Süden offenen Peribolos ein, der im Norden, Osten und Westen von Säulenhallen umschlossen war. Der Eingang lag vermutlich auf der Ostseite zwischen dem Südrande der Halle und einem hier am Rande des Abhanges gelegenen kleineren Gebäude von unbekannter Bestimmung. Der Tempel war ganz aus weißem Marmor erbaut, hatte eine Breite von fast 20 m, eine Länge von über 33 m. Er erhoht sich über einem ungefähr 3 m hohen, rings von Stufen umgebenen und reich mit Gesimsen verzierten Sockel, zu dem von Süden eine breite Freitreppe emporführte, 26 Säulen, je 6 auf den beiden Fronten und 9 auf jeder Längseite, umgaben die als *templum in antis*

gebildet. Gella. Die Säulen waren korinthischer Ordnung, ihre Höhe mit Basen und Kapitäl mißt 9,8 m. Besonders reich war das Gebälk verziert. Die erhaltenen Stücke des Frieses zeigen Medusenköpfe zwischen aufwärts strebenden Konsolen in hohem Relief, an den Gesimsen waren zwischen halbkreisförmigen (liegenden) Konsolen bronzene Rosetten angebracht, die Haupt- und Seitenakroterien als Blätterkette gebildet, aus deren Ranken emporwuchsen und über denen geflügelte Nixen standen.

Von den drei einstückigen Hallen, die den mit Trachytplatten gepflasterten Tempelhof umgaben, waren die westliche und östliche nur um drei Stufen angehoben und vom Platze aus direkt zugänglich, während die mittlere, dem hier bedeutend anstehenden Terrassteppe, auf einem ca. 4 m hohen Sockelruhte (Abb. 1407). Die 5,25 m hohen Säulen standen in weiten Abständen (Axweite 2,65 m), sie waren auf zwei Drittelle ihrer Höhe kanalisiert und trugen sehr wirkungsvolle, aus Akanthus- und Schüsselformen komponierte Kapitäle. Nur die Säulen der höher stehenden Nordhalle sind glatt; zwischen ihnen war eine Brüstung angebracht.

In dem Tempelhof vor der Nordhalle sind, wie der Grundriß zeigt, zwei größere Einzeldenkmäler vorgefunden worden, eine halbrunde nach der darauf erhaltenen Inschrift von Attalos II. errichtete Exedra und ihr dem Zwecke und der Aufstellung nach entsprechend eine von drei Seiten geschlossene rechteckige Sitzanlage, die beide von vortrefflicher Arbeit sind. Es ist kein Zweifel, daß diese kleinen Bauwerke von ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte im Anschluß an den Tempelhof hierher versetzt worden sind. Die Abb. 1407 zeigt die Exedra Attalos II. mit Teilen der den Peribolos des Trajantempels umgebenden Hallen.



1407 Die Exedra Attalos II. und die Hallen des Trajantempels in Pergamon. Rekonstruktion

Der gewaltige im Sonnenlichte schimmernde Marmorbau über der riesigen Terrassenmauer, nächst dem Athnontempel an der am meisten hervortretenden Stelle der Burg gelegen, muß schon aus weiter Ferne dem von Plata der Hauptstadt sich nähernden Wanderer in das Auge gefallen sein. Und umgekehrt überrascht man von den Tempelstufen aus die ganzen großartigen Bauanlagen der Königszeit, links den halbkreisförmigen Athnontempel, darüber hinaus den Zeustempel und die Markterrasse mit dem kleinen

Dionysostempel, gerade im Vordergrund das mächtige Hallenred des Theaters, das Bühnenhaus und die Orchestra, sowie die von Säulengängen eingeschlossene Weiterrasse, in der Türe endlich die zur Zeit der Erbauung des Trajantempels jedenfalls schon ausgedehnte Unterstadt, die Ebene mit dem Kranz der sie umgebenden Berge und im fernen Südwesten das blaue Meer.

Bevor wir uns den römischen Bauten am Südrande und in der Unterstadt zuwenden, sei noch kurz der Julia-tempel auf dem nördlichsten Vorsprunge der Burg erwähnt. Es war ein kleiner Peripteros, dessen einzelne Bauglieder noch nahezu vollständig vorhanden sind, wenn auch gegenwärtig von dem Baugleichnis mehr aufrecht steht. Zur Verstärkung der Festungswerke an jener Stelle hat

man den Tempel vermutlich in byzantinischer Zeit regelrecht abgetrocknet und die Werkstücke, ähnlich wie dies mit dem Nikotempel auf der Akropolis zu Athen geschehen war, der Reihe nach in die Ringmauer des Platzes hineingebaut. So kommt es, daß jetzt Giesma, Fries und Epistylla in der Mauer zu norderst liegen, darauf die Säulen folgen, die Frontmeln in einer Reihe — die Zwischenräume sind mit kleinen Steinen und Mörtel ausgefüllt —, darüber endlich die Tempelstufen, sowie die Trachytblöcke des Fundamentes sichtbar sind. Zufällig hat ein Pergamoner in neuester Zeit einen Architravblock an der äußersten Ecke

aus der Mauer herausgebrochen und verarbeitet. Im Mörtel der Mauer hat sich der Abdruck der Inschrift, die auf dem Block eingehauen war, erhalten, durch sie wissen wir, daß der Tempel der Julia, der Tochter des Augustus, geheiligt war.

Die Bauten der Unterstadt.

Am südlichen Abhänge des Berges bereits außerhalb der ältesten Stadtmauer sind wiederum durch Aufführung hoher Stützmauern auf der Thal- und Abtragung des Terrains auf der Bergseite zwei Terrassen, eine kleinere westliche und eine größere östliche, geschaffen worden. Die Bezeichnung der kleineren Terrassen, deren von Strebepfeilern gestützte Unterbauten wohl erhalten und namentlich auf der Südwestnische (Abb. 1399) deutlich erkennbar sind, ist noch nicht völlig aufgeklärt. Die größere 150 m lange und durchschnittlich 70 m breite Terrasse nehmen die bereits teilweise genannter untersuchten Reste des Gymnasiums τὸν νέον, eines spätrömischen Baues ein (vgl. Abb. 1401). Den westlichen Teil dieser Anlage bildet ein von Säulenhallen umgebener nach Süden, wie es scheint, offener Hof von 15 m Länge (von Westen nach Osten) und 35 m Breite. Der Grundriß der aus Marmor aufgeführten, einst vielleicht zweigeschossigen Halle zeigt je 14 Säulen auf den Schmalseiten, 29 Säulen auf der Längsseite. Säulen und Gebälk sind korinthisch-römischer Ordnung; die Arbeit ist im ganzen oberflächlich. Reste einer großen Inschrift auf dem Architrav lehren, daß die Anlage ihre Entstehung nicht kaiserlicher Munifizenz, sondern der Werkthätigkeit einzelner Bewohner von Pergamon verdankte, deren Namen mit samt den zum Hof beigezeichneten Summen angegeben sind. Am Abhänge oberhalb der Nordwestecke des Hofes ist das Halbrund eines einem Odeon ähnlichen Baues von 86 m Durchmesser erhalten, dessen Bühne auf dem Dache der Halle selbst gelegen haben mußte. Im einzelnen ist diese Anlage, namentlich die mit überwölbten Nischen versehenen größeren und kleineren Gemächer östlich von dem Säulenhof noch unangeklärt.

In dem Hofe sind zahlreiche Marmorbasen gefunden worden, welche, aller als die Säulenhalle selbst, nach den erhaltenen griechischen Inschriften die Statuen von Gymnasiarchen und römischen Großen trugen. Von den letzteren seien hervorgehoben das vermutlich im Jahre 49 v. Chr. errichtete Standbild des L. Antonius M. f., Bruders des Triumvirn M. Antonius, und des P. Fabius Q. l. Maximus, der im Jahre 19 v. Chr. als Prokonsul von Pergamon aus die Kalenderregulierung Cæsars in Kleinasien eingeführt hat (Usener, *Bullettino dell' Instituto* 1874 p. 78—80).

Die Ruinen der Unterstadt liegen derart unter den modernen Häusern auf beiden Ufern des Seilinus

zerstreut, daß ein Zusammenhang der einzelnen größeren Bauanlagen nicht mehr nachweislich ist. Sie gehören alle römischer Zeit an, doch läßt sich vorderhand eine chronologische Aufeinanderfolge der verschiedenen Gebäude nicht angeben.

Da wo der Seilinus aus dem engen Thal hervorkommt und in das Gebiet der heutigen Stadt eintritt, liegt auf dem linken Ufer am Fuße des Berges eine große Terrassenanlage, die ähnlich wie der Platz für das Trajanum durch aneinander gereihete Tonnengewölbe gebildet ist. Sie muß einst bestimmt gewesen sein, einen größeren Gebäudekomplex aufzunehmen, wie er beispielsweise zu einem Gymnasium gehörte. Pergamon hat gewiß außer dem Gymnasium der vor auch ein solches für die Jugend und eine Palästra der halben besessen.

Weiter abwärts, ebenfalls auf dem linken Ufer des Flusses, erhebt sich die stattlichste aller römischen Ruinen Pergamons, die ehemals als Basilika, auf dem Plan Abb. 1401 als Thermen bezeichnete Anlage. Es ist ein gewaltiges aus drei Schiffen gebildetes Langhaus, an das sich im Osten weitere jetzt weggebrochene Baulichkeiten anschlossen, während nördlich und südlich zwei ihrer Lage und Gestalt nach sich entsprechend turmartige Kuppelbauten aufgeführt sind. In altchristlicher Zeit ist das Langhaus dadurch, daß man es im Osten durch eine Apsis schloß, zu einer Kirche umgestaltet worden, während von den beiden Kuppelräumen der Evangelist Johannes und der heilige Antipas Besitz ergriffen haben. Alle sichtbaren Wandflächen dieses kolossalen Gebäudes, das zum Teil aus Ziegelmauerwerk besteht, zum Teil mit Trachytwürfeln aufgebaut ist, waren in alter Zeit mit Marmorplatten verkleidet, die Gesimse von prächtigen Korinthen getragen. Im Innern standen gewaltige monolithische Säulen aus granit und röteltem Gneis. Östlich an das Hauptgebäude, das mit den Rundtürmen eine Breite von über 100 m einnimmt, schloß sich ein weit über 200 m langer Hof, der von einer hohen, im Äußern mit Marmorstäulen geschmückten Peribolosmauer umgeben war. Um für diesen Hof den nötigen Raum zu gewinnen, mußte der Fluß, der das betreffende Terrain schräg durchschneidet, auf über 190 m Länge überbrückt werden.

Diese Flußüberbrückung, die bis auf den heutigen Tag völlig unversehrt erhalten und von modernen Häusern überbaut ist, hat mit Recht stets die größte Bewunderung bei allen Reisenden erregt. Es sind zwei parallel laufende Tonnengewölbe von je ca. 9 m Spannung, die einerseits auf Ufermauern ruhen; anderseits in der Mitte durch eine in das Flußbett hineingesetzte Zungenmauer getragen werden.

Die Gründe, welche zu der (auf dem Plan, Altertümer S. I, eingetragen) Bezeichnung der ganzen Baanlage als »Thermen« geführt haben, sind noch

nicht veröffentlicht. Nur soviel läßt sich ohne weiteres erkennen, daß in dem für eine solche Anlage erforderlichen Wasser kein Mangel war. In zwei mittellängigen Einschnitten des Rückens, auf dessen südlichsten Vorsprung die Burg selbst liegt, haben sich die Bogenröhren einer großen römischen Wasserleitung erhalten. Ob dieselbe die Oberstadt mit Wasser versorgen konnte, ist noch ungewiß. Jedenfalls aber speiste sie die Brunnen und ergaßen Bäder in dem auf dem linken Selinusufer gelegenen Quartier der Unterstadt. Eine andere, auf Hermanns Plan von 1871 verzeichnete Wasserleitung kommt aus dem oberen Ketiothal, führt am Ostabhange der Burghöhe an dem auch auf dem Plan Abb. 1401 angegebenen modernen Weg und den Resten der Eumeneumauer entlang und verschwindet gegenwärtig unweit der sog. Thermen bei den türkischen Friedhöfen.

Außer der erwähnten großen Überwölbung war der Selinus im Altertum jedenfalls mehrfach überbrückt. Von den drei Brücken, die gegenwärtig die beiden Stadthälften verbinden, sind die stilllebten, wie es scheint, auf antiken Fundamenten.

Innerhalb des hauptsächlich von Türken bewohnten größeren Stadtteils auf dem rechten Selinusufer sind bedeutendere Ruinen nicht sichtbar. Dagegen umgibt den von einem türkischen Friedhof eingenommenen Hügel im Nordwesten der Stadt eine Gruppe von ungewöhnlich in enger Beziehung zueinander stehenden Anlagen, das römische Theater, der Circus und das Amphitheater.

Die beiden ersteren sind an die dem Selinusthal zugewandte Seite des Hügels angelehnt. Die Sitzstufen des Theaters ruhten zum Teil auf dem natürlichen Terrain, zum Teil, namentlich auf den beiden Flügeln des Halbrundes, auf zentral gerichteten, halbkugelförmigen Unterbauten, die hinter den obersten Sitzreihen vielleicht einen Stufenumgang trugen. Der Durchmesser der Cavea wird auf 120 m angegeben. Orchestra und Bühne sind verschüttet; die Stätte dient seit Jahren als Steinbruch, aus dem von Zeit zu Zeit Bängheder korinthischen Stils aus Marmor entzogen werden. An dem südlichen Flügel des Theaters blühte ein in Trachytquadern erbautes, noch jetzt aufrecht stehendes Bogenthor, dessen beide Fronten nach der Quersache des Theaters gerichtet sind, während die Längsachse des mit einem einfachen Tonnengewölbe überdeckten Durchganges dazu schräg steht. Sie entspricht dem Laufe einer von dem Thor nach Westen führenden Straße, auf die wir sogleich zurückkommen werden.

Nordöstlich vom römischen Theater lag der Circus, mit der einen Längsseite an den Abhang des Hügels sich anlehnend. Von der aus großen Quadern hergestellten Umfassungsmauer auf der anderen Seite ist nur das nördliche Stück, sowie die dem Selinus

zunächst liegende Rundung erhalten, alles übrige ist von modernen Häusern überbaut, zerstört oder verschüttet.

Auf der Nordwestseite des Hügels trennt diesen die Schlucht eines kleinen Baches von dem Abhange der den Selinus im Westen begleitenden Bergkette. Mit welcher Benützung des halderselbst ansteigenden Terrains ist in diese Schlucht das Amphitheater hineingebaut. Der Bach selbst mußte zu diesem Zwecke überwölbt, das fehlende Terrain auf der Süd- und namentlich auf der Nordseite durch künstliches Mauerwerk ersetzt werden. Die gewaltigen, bis zu 26 m Höhe anstehenden Pfeilmassen und kahnförmigen Bögen, aus sorgfältig behauenen Trachytquadern konstruiert, üben noch heute eine großartige Wirkung. Die Arena lag also gerade über der überwölbten Rinne des Baches und konnte leicht durch Stauung des letzteren unter Wasser gesetzt werden. Ihre Achsen sollten 51 zu 37 m Länge gehabt haben. Die Zahl der Sitzreihen, die auf schräg ansteigenden, trichterförmigen Gewölben ruhten, wird auf 30 geschätzt, die Durchmesser des ganzen, nach außen sich in Arkaden öffnenden Baues betragen angeblich 137 und 123 m. Leider fehlt ein fester Anhalt zur Bestimmung der Entstehungszeit dieses großartigen, in technischer Hinsicht ganz ausgezeichneten Bauwerkes.

Etwas oberhalb der Stelle, wo der das Amphitheater durchfließende Bach in den Selinus mündet, haben sich auf dem rechten Ufer die Überreste eines spätionischen Baues erhalten, und weiter abwärts, unterhalb der Mündung des Baches, ragt ein einzelner mit Votivsteinen bedeckter Fels am Flußufer empor, der die Stätte eines alten Heiligtums bezeichnet.

Von dem oben erwähnten Bogenthor bei dem römischen Theater nahm eine von Pfeilern eingefasste, überdeckte Feststraße, ihren Anfang, die von hier erst in westlicher, dann in südwestlicher Richtung zu einem ungefähr einem Kilometer entfernten, weit vor der Stadt gelegenen Heiligtum führte. Die Pfeilerpaare, deren noch viele vorhanden sind, waren 2,40 m von einander entfernt, während die Breite des von ihnen eingefassten Weges auf 3,78 m angegeben wird; aus großen Trachytblocken zusammengesetzt, waren sie außen als Hallensäulen mit dorischem Kapital gestaltet.

Verfolgt man gegenwärtig den Lauf dieser Feststraße, so gelangt man in der angegebenen Entfernung zu einer Ruine, die allgemein als die Stätte des Asklepieions angesehen wird. In der Nähe dieser noch nicht genauer untersuchten Ruine entspringt eine lauwarme Quelle, wie überhaupt der Wasserreichtum der ganzen Gegend gerühmt wird. Das und die Lage an dem entferntesten Punkte des Stadtgebietes (τὸ τελευταῖον τμήμα τῆς πόλεως Ἀρτέμιδος

1 S. 717 Dindl.), vor allem aber der lange Säulenweg, der doch gewiss zu einem hervorragenden Heiligtum geführt hat, lassen in der That diese Annahme als höchst glaublich erscheinen. Von dem zweiten außerhalb der Stadt gelegenen Heiligtum, dem Nikephorion, das im Altertum mit Bäumen bepflanzt war und mehrere Tempel und Altäre in sich schloß (Polybios 16, 1, 32, 27; vgl. Diodor 28, 5), scheint bis jetzt noch nicht die geringste Spur entdeckt worden zu sein.

Dagegen haben sich in der Umgebung der Stadt mehrere kolossale Hügelgräber bis auf den heutigen Tag erhalten, die ein besonderes Interesse beanspruchen. Ein kleinerer Tumulus liegt auf dem schmalen Landstreifen, der südöstlich von der Burghöhe die beiden Flüsse trennt, weiter westlich in der Nähe der von dem Meere nach Pergamon führenden Straße, etwa einen Kilometer von der heutigen Stadt entfernt, erhoben sich weithin die Umgebung beherrschend zwei größere Grabhügel aus der Ebene, von denen der eine, der größte von allen, eine doppelte Spitze hat. Nur bei dem andern, dem westlichsten, heute Maltepe genannten Tumulus, dessen Durchmesser 160 m mißt, während seine Höhe 32 m beträgt, ist es bis jetzt gelungen, den Eingang zum Innern zu finden und die Grabkammern genauer zu untersuchen. Ein 42 m langer, überwölbter Stollen von 3,2 m Weite und 5,5 m Höhe führt von Norden her in den Hügel hinein. Dieser Stollen trifft auf die Mitte eines ebenso breiten und ebenso hohen Quergewölbes von 17 m Länge, auf das sich von Süden her drei große gewölbte Kammern öffnen. Wände und Gewölbe sind in großen, fein gefügten Trachytquadern angeführt, deren Rückseite mit einem Gußwerk aus kleinen Steinen und Kalkmörtel verkleidet ist. Der ganze Bau, dessen Entstehung nicht vor die Königszeit gesetzt werden kann, ist offenbar als Hochbau ausgeführt worden, und erst dann hat man darüber den Erdhügel aufgeschüttet.

Von den beiden größeren Tumuli gilt derjenige mit der doppelten Spitze lediglich aus diesem Grunde für das von Pausanias I, 11, 2 erwähnte Heroon von Pergamon und Andromache, während der Maltepe genannte Hügel ebenfalls nach Pausanias von älteren Reisenden als das Grab der Andromache angesehen wurde (VIII, 4, 9 Ἀφρὴς μνήμη ἐν Περγῶνι. . . γῆς κορυφῇ Ἀφροῦ περιεχόμενον κρητὶς. ἐστὶ δὲ ἐν τῷ μνήματι ἐπιφύων χυλὸν ἀποτιμύμενον τῷ αὐτῷ). Da in dessen die gewölbten Grabkammern und Gänge unmöglich vor der Königszeit entstanden sein können, so haben bereits Curtius und Adler die Ansicht ausgesprochen, daß man den Tumulus wohl eher für ein den Angehörigen des Fürstenhauses errichtete Grabmal zu halten habe. Die Ähnlichkeit mit den Kegelgräbern der alten lydischen Dynastie am gizeischen See bei Sardes führt auf die Vermutung, daß die Attaliden bestrebt waren, durch die An-

wendung dieser kleinasiatischen Form der Fürstengräber sich ein besonderes Ansehen zu verleihen.

(Ernst Fabricius)

Bildende Kunst.

Keine Epoche der klassischen Kunst hat im Lauf der letzten dreißig Jahre durch wissenschaftliche Entdeckungen und neue Funde eine solche Bereicherung ihres Materials, keine eine so tiefgehende Wandelung ihrer Wertschätzung erfahren, wie die hellenistische und innerhalb derselben insbesondere die pergamenische. Vier Künstlernamen und ein paar verlorene Werke, deren allgemeine Bezeichnung keinen Anhalt zur Ergründung ihrer Beschaffenheit bot, war das einzige, was über pergamenische Kunst aus literarischen Quellen bekannt war. Zudem war der ganzen Periode von Olymp. 121 bis 156 (rund 300—150 v. Chr.) das Wort des Plinius (XXXIV, 52: *cessavit ars*) vom Nachlassen der Kunst als Brautmal angedrückt, brutal genug, auch die Vorstellung vom Können der pergamenischen Künstler auf das bescheidenste Maß herabzustimmen. Erst seitdem Brunn die enge Verwandtschaft der kapitolinischen Statue des sterbenden Kriegers, in welchem Nibby (1821) einen Gallier erkannt hatte, mit der früher »Arrin und Pactes« genannten ludovisischen Gruppe, deren richtige Benennung Raoul-Rochette (1830) gegeben hatte, nachgewiesen und auf Grund einer eingehenden Analyse dieser beiden Werke in seiner Künstlergeschichte (1857) eine charakteristische Seite der pergamenischen Kunst in scharfen Umrissen klar gelegt hatte, erst da begann eine gerechtere Würdigung derselben Platz zu greifen. Nachdem dann durch eine weitere folgenreiche Entdeckung Brunn, welcher in einer Reihe halblebensgroßer, jetzt überall hin zerstreuter Marmorfiguren die Reste eines von Attalos I auf die Akropolis von Athen gestifteten Weltgeschenkes erkannte, der Kreis pergamenischer Werke erheblich erweitert und das Gefühl für die Stileigentlichkeiten derselben so weit entwickelt war, nur dem Einfluß pergamenischer Kunstübung auch an anderen Werken mit Erfolg nachgehen zu können, da kamen die deutschen Ausgrabungen und diesen aus dem Schutt der Königsstadt Kunstwerke in solcher Fülle, in so ungeahnter Grösse, in so überraschender Neuheit erstehen, daß der erste Eindruck ein geradezu überwältigender, verwirrender war. Noch viel wunderlicher als früher nahm sich jetzt das *cessavit ars* aus gegenüber der unbeschreiblichen Menge gewaltiger, mit höchster Meisterschaft ausgeführter Skulpturen. Weit entsetzender schien Humanns Ausruf beim Aufdecken der Gigantomachie: »Wir haben eine ganze Kunstperiode gefunden!« Denn das, was die Attarskulpturen boten, passte in der That ebenso wenig zu der Vorstellung,

die man sich bisher von der pergamenischen Kunst gebildet hatte, wie es sich in den Rahmen einer andern Schultradition zwängen lassen wollte. Man legte es, daß unter dem überwältigenden Eindruck dieser Werke aufangs die Forderung laut wurde, nicht mit den bisherigen Anstellungen über die pergamenische Kunst und ihr Verhältnis zu den vorhergehenden und gleichzeitigen «Kunstschulen» mit den neuen Thatsachen in Übereinstimmung zu bringen, sondern von den Altarskulpturen als dem einzig verlässlichen Fundament aus die Geschichte der pergamenischen, ja der ganzen hellenistischen Kunst umzugestalten. Denn wie die ganze hellenistische Kultur und Geschichte auf Herstellung einer großen geschlichen sowie auch, so beherrschte dieser Zug, die Unterschiede auszugleichen und das ererbte Gut immer mehr zum gemeinsamen Besitztum Aller zu machen, auch die bildende Kunst der Hellenischen Periode. Mit dem Hauptwerk der rhesischen Schule, dem Laokoon, zeigte die Gigantomachie eine entschiedene Verwandtschaft, die Künstler des farnesischen Stils sahen, nach vorgelundenen Inschriftresten zu urteilen, vielleicht selbst an den Altarskulpturen beschäftigt gewesen, so daß nimmehr die Scheidung der kleinasiatischen Künstler in eine rhesische, trahianische, pergamenische Schule nicht mehr haltbar sei (Conze, Gött. gel. Anz. 1882 S. 898 ff.).

Nichts stellt die Bedeutung der Ausgrabungen zu Pergamon, zugleich aber auch die Schwierigkeit, sie schon jetzt für eine Geschichte auch nur der pergamenischen Skulptur richtig an zu verwenden, in ein helleres Licht, als diese Sätze. Das Material ist zu groß, der neuen Thatsachen sind zu viele, als daß heute mehr als der Anfang mit der Verarbeitung jenes und der Sichtung dieser gemacht sein könnte. Dergestalt muß ein noch vor dem endgültigen Abschluß der Ausgrabungen entworfener Abriss der pergamenischen Plastik notwendig etwas Unfertiges haben. Die Wiederherstellung des Altarhauses kann noch nicht in allen Teilen als eine zweifellos richtige angesehen werden, die Aufeinanderfolge der Platten des großen Frieses und ihre Verteilung am Bau ist zwar in wesentlichen Punkten gesichert, läßt aber über die Gesamtanordnung desselben noch kein zu verlässiges Urteil fällen; die Identifizierung der Einzelfiguren ist erst zum kleinsten Teil gelungen, die Frage nach dem Verhältnis der Komposition zu früheren Werken, ihrer Abhängigkeit oder Vorbildlichkeit, ist kaum gestellt, geschweige denn gelöst. Nicht besser, eher noch ungünstiger steht es mit dem kleineren Fries. Weniger vollständig und weniger gut erhalten hat er sich bisher weder mit gleicher Sicherheit, wie jener, am Altarbau unterbringen noch in gleicher Ausdehnung wieder zusammensetzen lassen. In noch höherem Maße, als bei jenem, entziehen sich hier viele der Szenen

nicht bloß der Namengebung, sondern lassen selbst den dargestellten Vorgang noch vielfach räthselhaft erscheinen. Nimmt man hinzu, daß von den reichen Einzelstudien, die neben den Altarskulpturen gemacht wurden, erst ganz wenige Stücke dem Studium zugänglich gemacht werden konnten, daß ferner die Inschriften, von deren Wert für die Geschichte der Skulpturen Conze einzelne glänzende Proben gegeben hat, ihrer Bearbeitung überhaupt noch harren, so leuchtet ein, wie unvollständig das hier entworfene Bild von der Kunstthätigkeit in Pergamon bleiben muß. Wenn trotzdem es heute schon möglich ist, die Vorläufe desselben mit einiger Sicherheit zu zeichnen, so ist dies einerseits dem Eifer und der Schnelligkeit zu danken, mit welcher die Leiter der Ausgrabungen alle wichtigen Ergebnisse in den oben erwähnten «Vorläufigen Berichten» und andern Einzelschriften veröffentlichten, anderseits der Zuerkennung und Liberalität der Berliner Museumsverwaltung, welche das Studium der Originale in jeder Weise fördert und erleichtert.

Es ist ein zufälliges Zusammentreffen, daß der Gang, den unser allmählich sich vertiefender Einblick in die Entwicklung der pergamenischen Kunst genommen hat, zeitlich dieser selbst parallel geht. Die ältere Stufe der Entwicklung ist uns durch die Brunnischen Entdeckungen, die jüngere durch die deutschen Ausgrabungen bekannt geworden. Es mußten deshalb zwingenden Gründe vorliegen, als sie bisher vorgebracht sind, wenn dem Altarlande zu hohes von der chronologischen Darstellung abgegangen und dieser zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht werden sollte. Sicherlich sind die Altarskulpturen ganz besonders authentisch, nach Zeit und Ort bestimmt, von unzweifelhafter Originalität und unverfälscht in bezug auf die Art ihrer Erhaltung, während die Gallertfiguren und die Reste des attischen Weibgeschenks allem Anschein nach nicht Originale, zum Teil Nacharbeiten und durch Restaurierungen «verfälscht» sind. Allein wie die Marmornachbildungen des Speerträgers von Polyklet oder des Schülers von Lykipp nach Verlust der rhodischen Originale ohne Bedenken als sicherste Grundlage für die Kenntnis dieser Meister angesehen werden, so müssen uns auch jene Nachbildungen die pergamenischen Originale so lange ersetzen, bis ein antikes Originalwerk dieser Zeit uns eine noch zuverlässigere Grundlage bietet. Ein solches aber ist der Altarbau eingestandenenermaßen nicht. Er ist erheblich, vielleicht ein halbes Jahrhundert und noch mehr jünger, als die attischen Gruppen, und zudem haben seine Skulpturen, als schmückende Teile eines prachtvollen Bauwerks, eine völlig andre Bestimmung, als jene freien, für die Einzelbetrachtung geschaffenen Gruppen. So trennt beide Werke eine tiefe Kluft. Schöpfungen verschiedener Zeit und

verschiedener Bestimmung weisen sie uns zwei getrennte Ströme pergamonischer Kunstthätigkeit, die so wenig in einander fließen, wie in der Tragödie ein Bekenntnis und ein Chorlied, mag auch in letzterem die Stimmung nachklammern, die der erstere hervorgerufen. Es mag überraschend sein, eine Periode der griechischen Kunstgeschichte, deren Dunkel noch vor kurzem nur durch einzelne wenige Strahlen erhellt war, nun plötzlich in so klarem Lichte zu schauen, das wir angelegte Einzelheiten zu unterscheiden vermögen. Doch wollen wir versuchen, in die Hölle zu sehen, ohne uns blenden zu lassen.

Nachdem Plinius im 33. Buch seiner Naturgeschichte von Gold und Silber gehandelt, kommt er im 34. auf das Erz zu sprechen. Nach seiner Gewohnheit gibt er an der Stelle, wo er von der Bildner in Erz (*ars statuaria*) spricht, § 43—51 ein chronologisches Verzeichnis der Namen derjenigen Meister, welche sich als Erzbildner am meisten ausgezeichnet haben (*distinctis celeberrimorum artibus*, § 53), welches mit Olymp. 121 abbricht. Dann fährt er § 52 fort: *censurâ deinde ars* — worunter nur die *ars statuaria* verstanden werden kann — *ut rursus olympiade CLVI rexit*. Trotz dieser Bemerkung, welche vielfach als ein Zeugnis für das „Aufhören“ der Erzbildner während jenes langen Zeitraumes aufgefaßt worden ist, erwähnt Plinius in der mit § 53 beginnenden ausführlicheren Aufzählung der Erzbildner und ihres Werke doch auch aus jenen 150 Jahren (ca. 300—150 v. Chr.) eine ganze Reihe von Meistern in dieser Kunst, so daß man geglaubt hat, Plinius trete hier mit sich selbst in Widerspruch. Weder die Anordnung dieser Abschnitte, noch die Bemerkung von *censurâ* läßt diese Auffassung berechtigen erscheinen. Nachdem Plinius bis § 67 die Hauptmeister der Erzbildner, Phidias, Polyklet, Myron, die beiden Pythagoras (aus Rhodion und Samos), Lysipp und seine Schule in chronologischer, mit dem kurzen Namensverzeichnis übereinstimmender Reihenfolge behandelt hat, beginnt er mit § 72 — die vier §§ 68—71, worin er einen unbekannten Telephos und die wenigen Erzwerke des Praxiteles bespricht, sind ohne Rücksicht auf die sonstige Anordnung eingeschoben — eine alphabetische Aufzählung der Meister zweiten Ranges, welche mit § 83 mit dem zu Lysiapps Schule gehörigen Nonokrates abschließt. Nun folgt, gleichsam anhangsweise, § 84 die Bemerkung über die Künstler zu Pergamon, welche bei aller Dürftigkeit das wichtigste literarische Zeugnis ist, das wir hierfür besitzen: *plures artifices fecere Attali et Eumonis adversus Gallos proelia, Laionus, Pyromachus, Stratonicus, Antiochus, qui volumini condidit de sua arte*, hierauf nach wenigen Zwischenbemerkungen § 85 ein wiederum alphabetisches Verzeichnis der Namen der Künstler dritten Ranges (*inequalitate celebrati*

artifices, sed nullis operum suorum praeceptis) und endlich von § 86 an eine Aufzählung derjenigen Künstler, welche sich für ihre Werke den gleichen Gegenstand zum Vorwurf gewählt hatten.

Aus dieser Übersicht ergibt sich zunächst, daß Plinius nur von der Bildner in Erz und deren Meistern spricht. Letztere teilt er in drei Klassen. Zur ersten gehören die Meister, welche auf die Entwicklung dieser Kunst einen bestimmenden Einfluß geübt haben — *Phidias aperuit, Polykletus consummavit artem, Myron multiplicavit veritatem, Pythagoras primus nervis expressit, Lysippos statuariae artis plurimum contulit* —, zur zweiten diejenigen, welche zwar keinen solchen Einfluß geübt, aber doch hervorragende Werke hinterlassen haben; zur dritten endlich diejenigen, welche, ohne besonders berühmte Werke geschaffen zu haben, doch durch eine gleichmäßig künstlerische Innerebildung ausgezeichnet waren. Nun steht das *censurâ ars* am Ende des chronologischen Verzeichnisses der Künstlernamen, welches mit Lysipp und seiner Schule abbricht, eben hierauf folgt aber auch die Aufzählung der Meister ersten Ranges auf, es kann sich demnach das *censurâ ars* nur darauf beziehen, daß mit Lysipp und seiner Schule die Ausbildung der *ars statuaria* ihren Höhepunkt erreicht habe und darnach ein Stillstand in der Weiterentwicklung derselben eingetreten sei. Das aber heißt gerade *censurâ*, welches ebenso sehr von *cunctari*, wie von *desinere* verschieden das Stehenbleiben auf der erreichten Höhe bedeutet. Daß es nach Olymp. 121 hervorragende Erzbildner nicht mehr gegeben habe, liegt darin durchaus nicht ausgesprochen und konnte auch gar nicht Plinius Meinung sein, denn sein Verzeichnis der Meister zweiten Ranges nennt deren genug. Über den neuen Aufschwung der Erstechnik in Rom zu handeln, ist nicht dieses Ortes.

Dannächst ergibt sich aus der ganzen Anordnung, daß Plinius die pergamonischen Künstler zur zweiten Klasse rechnet, und das ist ein hohes Lob, da Plinius in dieselbe auch einen Kresilas, Alkanenes, Strongylon, Lykles, Euphranor verweist. Daß er sie dem alphabetischen Verzeichnis dieser Künstler nicht eingefügt, sondern angehängt hat, liegt eben an ihrem Zusammenarbeiten, *claritati in operibus eximie obstanti numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter numerari possunt*, wie er XXXVI, 37 von den Künstlern des Lakoon sagt.

Dem Ruhm der pergamonischen Künstler hat die Geschichte des Landes vorgearbeitet. Diese stellte sie, wenn nicht vor uns, so doch vor dankbare Aufgaben, welche eine im Besitz aller technischen Mittel befindliche und durch lange Übung geübte Kunst zu bedeutenden Schöpfungen führen konnte, auch wenn den Mäusen nicht gerade die Hand eines Myron oder Lysipp führte. Die Kämpfe der Atta

hien gegen die Gallier entzündeten noch einmal — etwas wie nationale Begeisterung in den Herzen der Mittelenden, und diesem befruchtenden Hauch, mochte er auch zu einem guten Teil künstlich erzeugt und von Seiten des Hofes selbst durch Entstellung und Verdunkelung der geschichtlichen Vorgänge absichtlich genährt worden sein, verdankte die Kunst noch einmal Stimulation und Kraft zu selbständigem Schaffen.

Nachdem die Gallereinfälle für das eigentliche Griechenland mit der Niederlage bei Delphi ihre Einflucht erreicht hatten, ergossen sich die Barbarenhorden, durch einen bithynischen Fürsten herbeigeführt, über Kleinasien. Dessen Küsten und Städte litten furchtbar unter ihren Raubzügen und es schien unmöglich, durch Waffengewalt diese Geißel unschädlich zu machen. Die asiatischen Fürsten schlossen mit ihnen freiwillig oder gezwungen Frieden und Freundschaft, gaben ihnen Landbesitz oder verwandten sie als Soldner in ihren Heeren. So groß war der gallischen Jugend Fruchtbarkeit, daß sie wie ein Bienenschwarm ganz Asien erfüllte und schließlich ein asiatischer König ohne gallisches Söldnerheer wieder Krieg führte noch, aus seinem Reich vertrieben, anders wohl als zu den Galliern flieh: so groß der Schrecken vor dem gallischen Namen, so groß ihr unbezwingbares Waffenglück, daß man zur Wahrung der Herrschaft, wie zu deren Wiedereinleitung gallische Tapferkeit nicht meinte einzusetzen zu können. (Justin.) Und diesem Volke trat, nach der allgemeinen und schon im Altertum verbreiteten Annahme, zuerst Attalos I. siegreich entgegen. Er habe ihnen — so lautet die gewöhnliche Darstellung — den geforderten Tribut, den andre Fürsten anstandslos zahlten, verweigert und sie bei ihrem Einfall in Mysien unweit seiner eigenen Hauptstadt (*Gallia Pergamo* nicht *Attalo*, Trog.) geschlagen (Liv. XXXVIII, 16). Diese That galt als die größte des Attalos (Paus. I, 8, 2. und eine der drei Ruhmesthaten der pergamenischen Geschichte überhaupt (obala. I, 4, 6. Thümmel, Die Siege der Pergamener über die Galater, Festschr. 1877, S. 8). Fortan seien die Gallier auf die nach ihnen benannte Landschaft Galatien beschränkt geblieben und Attalos habe infolge dieses Sieges den Königs-titel angenommen.

Diese Darstellung ist mit den sonst feststehenden Thatsachen schwer vereinbar. Der Sieg des Attalos über die Gallier war, falls er über sie als Volk und nicht als Verbündete asiatischer Fürsten erfochten war, sicherlich kein entscheidender (*ne tamēn ita confregit animos eorum, ut abisterent imperio*, Liv. I. c.) und deshalb keine That, die dem Sieger Krone und Purpur eintragen konnte. Vielmehr führt alles darauf hin, daß Attalos bald nach Übernahme der Regierung (241) — Urlichs, Pergamenische Inschriften

S. 10 meint, in den Jahren 229 oder 228 — den viel geprüften Sieg als Bundesgenosse des Seleukos Kallinikos im Kriege gegen dessen Bruder Antiochos Hierax, der Massen von Galliern gedungen hatte, davongetragen und dann, als Seleukos im fernem Osten gegen den Usurpator Arsakes kämpfte, das Diadem angelegt hat, gewiß nicht im Sinne seines Bundesgenossen, aber in klarer Voraussicht dessen, was später eintrat, daß der Bruderkrieg ihm den Weg zur Herrschaft über das seleukidische Kleinasien bahnen würde. Nachmals ist dann die politische Seite der Kriege des Attalos vor der militärisch-nationalen Seite zurückgetreten und in Vergessenheit geraten. Wie ein verflüchtiges Naturphänomen waren die nordischen Barbaren inmitten der Hyperkultur der hellenistischen Welt erschienen. Das Fremdartige ihrer Erscheinung und Kampfweise erhöhte noch den Schrecken, den ihre invallente Raublust und ihr tollkühner Mut den Bewohnern Kleinasiens einflößten. Der Ruhm darf Attalos nicht geschmälert werden, in den langjährigen Kriegen gegen Antiochos zwar nicht die rohe Kraft der Gallier gebrochen, aber ihre wilde Raublust gelähmt, ja sie auf die von Antiochos ihnen überlassenen Wohnstätten zurückgeworfen zu haben. (V. Köhler in Sybels histor. Zeitschr. XLVII S. 12).

Nach Attalos nennt Plinius einen Eumenes als denjenigen, dessen Gallierkämpfe von den pergamenischen Künstlern gebildet seien. Ob hiermit der Vorgänger oder Nachfolger Attalos I. gemeint ist, läßt sich aus der Stelle selbst nicht entscheiden. Denn mit der chronologischen Folge der Namen nimmt es Plinius (*trigym. Nereis atque Daria*, XXXIV, 68) nicht immer genau. So haben denn auch Brunn, K. G. I. S. 412 und Thümmel a. a. O. S. 25 ff. die Worte auf Eumenes I. (263—241) bezogen, gewiß nicht mit Recht, wie Brunn später selbst eingeräumt hat (Annali 1870 p. 322). Denn von Eumenes I. Kriegen ist nichts weiter überliefert, als ein Sieg bei Sardes über Antiochos I. von Syrien, und Thümmers Versuch, ihn als Besieger der Gallier hinstellen, kann nicht für überzeugend gelten. Dagegen hat Eumenes II. (197 bis 159) in verschiedenen Perioden seiner langen Regierung Sugo über das gefährdete Barbarenvolk davongetragen. Die Beschaffenheit unserer Quellen erlaubt keinen klaren Einblick in die Gestaltung dieser Kämpfe im einzelnen, doch lassen sich die wesentlichen Punkte mit hinreichender Sicherheit feststellen. Eumenes II. führte das Programm aus, welches Attalos I. aufgestellt hatte. Ihm gelang es, das seleukidische Kleinasien nebst dem thrakischen Chersones seinem Reiche einzuverleiben und sich, wenigstens zeitweise, auch das von seinem Vorgänger vergeblich bekämpfte Gallervolk unterthan zu machen. Die Gallier blieben nämlich auch nach den attalischen Siegen eine Geißel für das pergamenische Reich. Im

syrischen Kriege (192—190) dienten große Scharen derselben im Heer des Antiochos, und noch im letzten Jahre desselben fliehen 4000 Galater verkrüppelt in das pergamentische Goldet ein. Auch der gallische Feldzug des Manlius, des Nachfolgers von Scipio, an welchem sich Eumenes' Bruder Attalos thätig beteiligte, mußte ihnen trotz schwerer Niederlage ihre Selbständigkeit nicht: *ut pacem cum Eumene acciperent . . . morum tegendi cum armis finirent agrosque suorum terminis se continerent* lautete Manlius' Beschuldigung an die gallischen Häuptlinge, als er 188 Asien verließ. Bald darauf mußte Eumenes bis 183 gegen Prusias II. von Bithynien, und von 182—179 gegen Pharnaces von Pontus kämpfen. Ob der von Polybios und Trogus in Verbindung mit diesen beiden Kriegen erwähnte Gallierkrieg ein selbständiger war oder gegen sie als Bundesgenossen des Prusias geführt worden mußte, läßt sich, obgleich letzteres das wahrscheinlichere ist, nicht entscheiden. Sicher ist, daß Eumenes über Ortünion, den Fürsten der Gallier, einen Sieg davon getragen hat (vor 183). Auch im pontischen Kriege fand Eumenes Gallierhäuptlinge auf Seiten seines Gegners und früher geschlossene Verträge des Pharnaces mit den Galliern werden im Friedensschluß 179 ausdrücklich als nichtig erklärt. Nun schweigt die Überlieferung bis 168 von Konflikten zwischen Eumenes und den Galliern. In diesem Jahr aber erheben sie sich gegen ihn und zwar, wenn Livius' Ausdruck *defectio* (45, 20) — sonst heißt diese Erhebung bei ihm *motus*, bei Polybios *περίορισ* — genau ist, als seine Unterthanen. Es würde durch Galatien schon nach dem bithynischen und pontischen Kriege in eine gewisse Abhängigkeit von Eumenes geraten sein. Dieser letzte und bedeutendste Gallierkrieg bringt Eumenes in die größte Gefahr. Nach einer 168 verlorenen Schlacht mußte er einen Waffenstillstand schließen und, als im Frühjahr 167 die Feindseligkeiten von neuem ausbrechen, sich an die Römer um Hilfe wenden. Dasselbe bleibt uns, die Lage wird so bedenklich, daß Eumenes im Winter 167/66 sich persönlich nach Rom aufmacht. Aber der Senat will für ihn nichts thun. Eumenes kommt gar nicht nach Rom — der Senat wolle keinen König empfangen, lautet die Botschaft —, schon von Brundisium aus muß er umkehren. Auf seine eigene Kraft angewiesen, führt er 166 den Krieg mit größtem Nachdruck und das Glück ist ihm günstig: *ὁ μόνον ἐκ μεγάλων κινδύνων ἐρρύσασθε τὴν βασιλείαν, ἀλλὰ καὶ πᾶν τὸ τῶν Γαλατῶν ἔθνος ὑποτάσσοντες* (Diodor aus Polybios). Es ist wahr, das Eingreifen der Römer verkrüppelte ihm später die Früchte dieses Sieges, allein ganz konnten auch sie die Folgen dieses entscheidenden Schlages nicht aufheben. Eumenes blieb trotz wiederholter Beschwerden der Gallier in Rom, trotz der Intrigen des Prusias und trotz der geringen Sympathien des römischen

Senats nicht bloß selbst von ihnen verschont, sondern auch später haben die Gallier das pergamentische Reich, trotz günstiger Gelegenheit dazu, nie wieder angegriffen. Somit darf von diesem Siege der Niedergang des gallischen Stammes mit viel größerem Recht hergeleitet werden, als von den Siegen des Attalos. Wenn derselbe weniger hell in der Geschichte strahlt, als dieser, so läßt sich dafür wohl ein Grund denken. Eumenes hatte in seinen letzten Regierungsjahren die Gunst Roms verschertzt. Ob mit, ob ohne Grund hatte man ihn im Verdacht, daß er mit den Feinden Roms gemeinsame Sache gemacht habe, und nur in der Weigerung seines Bruders und Nachfolgers Attalos, auf eine ihm von Rom vorgeschlagene Teilung des Reiches einzugehen, lag es, wenn Eumenes den Thron behielt. So darf man von einer für Rom mehr oder minder eingenommenen Geschichtsschreibung keine unparteiische Würdigung der Galliersiege Eumenes erwarten. Aber auch sein Nachfolger hatte schwerlich ein Interesse daran, das Andenken an diesen Siege besonders rego zu erhalten. Daß Attalos II. sich lange mit der Hoffnung trug, Thronerbe seines Bruders zu werden, läßt sich nicht verkennen. Als 172 Eumenes auf dem Wege nach Delphi in einen Hinterhalt geriet und schwer verwundet worden war, fand die falsche Nachricht von seinem Tode bei Attalos schnelleren Glauben *quam dignum concordia fraterna erat* (Liv.). Er heiratete die Frau seines Bruders und trat dem Kommandanten der Burg gegenüber auf, als wäre er schon im Besitz des Diadems. Von jetzt an war das enge Verhältnis zwischen beiden Brüdern gelockert. Je mehr der eine sich von Rom loszulösen suchte, um so eifriger pflegte der andre die Verbindung damit. Und Attalos II. ganze Regierung (159—138) teigt, wie willig er jedem Wink folgte, der ihn von Rom kam. So mußte auch er ein schlechter Herr der Thaten seines Vorgängers werden.

Gallierstatuen.

Was die Überlieferung ergibt, bestätigen die in Pergamon gemachten Inschriftenfunde. Die dort, wie S. 1223 erwähnt, zum Vorschein gekommenen Statuenbasen lassen nach ihrer Beschaffenheit und ihren Inschriften keinen Zweifel, daß sie einst die Bildwerke trugen, welche die pergamentischen Könige zum Andenken an ihre Siege errichteten und von denen einige sicher auf die von Philus erwähnten Gallierkämpfe sich beziehen. Diese Basen bestehen aus drei Teilen: einem verdeckten Kern, Stand- und Deckplatten, letztere beiden aus dunkelblaugrauem Marmor. Die aufrecht gestellten Standplatten haben eine Höhe von 0,645 m und sind mit einem schlichten Sockelgliede versehen. Auf ihrer Oberfläche zeigen sie Döbellöcher, welche von der Befestigung der Deckplatten herrühren. Die

Länge der Blöcke wechselt. Im Durchschnitt beträgt sie rund 1 m. Auf den Deckplatten bemerkt man die Standspuren von Bronzestatuen und zwar schweben letztere sehr sorgsam von ihrer Basis getrennt worden zu sein. Denn die ursprünglichen, fußspurenartig geformten Vertiefungen, in welche die Statuen eingelassen waren, sind durchweg von tiefen, mit dem Melfeol eingehauenen Rillen umgeben, welche eine nachträgliche Erweiterung des älteren Einsetz-oches deutlich erkennen lassen. Standplatten so wohl wie Deckplatten tragen Inschriften. Auf den ersteren laufen unmittelbar unter dem oberem Rande in der Regel zwei Inschriftzeilen hin, in welchen der Name der besiegten Gegner, mitunter auch der Ort des Kampfes, auf den sich das dargebrachte Weihgeschenk bezog, genannt war. Einmal findet sich eine fünfzeilige Weihinschrift und unter derselben eine einzeilige Künstlerinschrift. Sonst stehen die Künstlernamen nicht auf den Standplatten, sondern auf der Vorderseite der Deckplatten. Ob diese Basenplatten zu einem einzigen, sehr langen Postament oder zu mehreren gleichartigen gebören, ist bisher nicht ausgemacht; doch ist letzteres das wahrscheinlichere. Nach der Form der Buchstaben lassen sich mit Sicherheit zwei Gruppen von Inschriften, eine ältere und eine jüngere, unterscheiden. Jene gehört der Zeit Attalos' I., diese der Zeit Eumenes' II. und Attalos' II. an. Die beiden wichtigsten Inschriften der älteren Gruppe lauten:

ΒΑΣΙΛΕΥΣ Ἀτταλὸς τὸν κατὰ πόλεμον
ἀγώνων χαριστήριον Ἀθηνῶν

auf der Schmalseite eines der hundert Postamente, und

ΒΑΣΙΛΕΥΣ Ἀτταλὸν

Ἐπιτίμηξας καὶ οὐκ ἐκείνους καὶ στρατῶνται
οὐ ποικιλιονοῦντες τοὺς πρὸς τοὺς ἐχθρούς
καὶ Ἀντιόχον παῖδα χάρις τῆς
ἐπιτημῆς Διὶ Ἀθηνῶν

γόνυ ἔργον

auf zwei aneinander schließenden Blöcken eines anderen Postamentes.

Nach dieser Inschrift gehörte also an dem Schlachtdenkmal auch eine Portästatue des Königs, welche von Epigeneas, den Führern und Soldaten, welche die Schlachten gegen die Gallier und Antiochos Hierax mitgeschlagen hatten, den Burggottheiten Zeus und Athena geweiht worden war. Aber hier genannte Epigeneas wird nicht verschieden sein von dem bei den Zeitgenossen berühmten Feldhauptmann dieses Namens, der nach Attalos' Tode bei den Truppen des Seleukos Soter in Kleinasien stand und später dem Intriguen des Kabinetministers Antiochos des Großen, Hermetas, erlag, sei es nun, daß Epigeneas den Dienst gewechselt hatte, sei es, daß er in dem Heere des Attalos als eine Art diplomatisch-militärischer Bevollmächtigter seines Verhaudeten Seleukos

Kallinikos anwesend gewesen war. (U. Köhler a. a. O. S. 12.) Diese beiden Inschriften scheinen den Schriftcharakter aus dem Anfang und dem Ende der Regierung Attalos' I. zu vergegenwärtigen. Die zweite nähert sich in einzelnen Elementen schon den unter Eumenes II. üblichen Schriftformen, die erste erscheint wesentlich älter. (Die gesicherten und charakteristischen Königinschriften sind in chronologischer Folge im Festschrift veröffentlicht bei Oenze, *Monaster der Berl. Akad.* d. W. 1881, Taf. 1—4, wo S. 869 ff. die Folgerungen, die sich aus der Vergleichung derselben ergeben, in überzeugender Weise gezogen sind. Geschichtlich und kunstgeschichtlich hat die Inschriften Trilcke a. a. O. und Köpp, *Rhein. Mus.* XI. 8. 114 ff. zu verwerthen gesucht. Vgl. auch Dittenberger *Sylloge* 173—177.)

Von den Postamentinschriften stimmen, von einigen zweifelhaften abgesehen, acht, sämtlich auf den Standplatten angebracht, mit den Schriftzügen der ersten, älteren Inschrift überein. In denselben werden als Gegner Attalos' genannt von den Galliern die Tolistoagier und Taktosagen, Prunkas und Antiochos, als Schlachtfeld die Quellen des Katkos, die Aphrodisien, denen es mehrere im Gebiet von Pergamon gab, und Phrygien am Hellespont. So trümmert die Inschriften erhalten sind, so lassen sie doch mit Sicherheit erkennen, daß ein solches Andenken *adversus Gallos proelia* genannt ist. Nicht nur nicht ausschließlich, ja nicht einmal in erster Linie bezog sich dieses Schlachtdenkmal auf die Galliersiege. Die Gallier spielten nur insofern eine hervorragende Rolle dabei, als einmal ihre Scharen stets auf der Seite von Attalos' Feinden zu finden waren, und zweitens ihre charakteristischen, originellen Gestalten mehr als die übrigen, von dem Herkömmlichen schwerlich abweichenden Figuren des Werkes die Augen der Beobachter auf sich gezogen haben werden. Von dem in den literarischen Quellen so gefeierten Galliersiege in der Nähe der Hauptstadt wissen die Inschriften nichts zu melden.

Von Inschriften, welche sicher der Regierungszeit Eumenes' II. zuzuwenden sind, haben sich nur drei gefunden und alle drei beziehen sich auffallender Weise auf ein und denselben Krieg gegen Nabiz, König von Sparta, an welchem Eumenes im Jahre 195 als Bundesgenosse der Römer teilnahm. In einer vierten, an die entscheidende Schlacht von Magnesia (190) erinnernden Inschrift wird Eumenes nur nebenbei erwähnt. Sie ist zu Ehren seines Bruders, Attalos, der durch einen Reiterangriff zum Siege der Römer beitrug, von denjenigen Achäern gesetzt, welche in Erfüllung ihrer Bundespflicht zum Entsatz des auf der Burg von Pergamon eingeschlossenen Attalos herübergekommen waren und später an der Entscheidungsschlacht teilgenommen hatten. Sie lautet (Dittenberger a. a. O. 208):

Ἀττ[αλ]ῶν βασιλέως Ἀ[ττ]ῆ[α]λον
 ἠρίτης καὶ ἀνδραγαθίας ἐνεκεν
 καὶ τῆς εἰς ταυτοὺς εὐνοίας
 Ἀχαιῶν οἱ διαβάντες κατὰ νομισματικὴν
 πρὸς βασιλέα Εὐμένην τῶν ἀδελφῶν αὐτοῦ
 ἐν τῇ αὐστηρίᾳ πρὸς Ἀντιόχον πολέμῳ
 καὶ συναρπασμένοι τὴν ἐν Λυδῇ
 παρὶ τὸν Φρύγιον ποταμὸν μάχην
 Ἀθηνᾶ Νικηφόρῳ

Wenn so Attalos II. schon zu Lebzeiten seines Bruders durch eine Ehrenstatue gefeiert wurde, wird es nicht auffallen, daß aus seiner so viel kriegern und an Thaten so viel ährenen Regierungszeit zahlreiche Inschriften sich erhalten haben, als aus der fast 40jährigen des Eumenes. Es kann das Zufall sein, doch stimmt es zu gut mit der oben charakterisirten Tendenz der Überlieferung, als daß man es lediglich diesem zuschreiben könnte, daß von den Gallier- und den zahlreichen andern selbständigen Kriegen des Eumenes in unserem Inschriftenvorrat sich nicht die geringste Spur erhalten hat, von dem Kriege dagegen, in welchem er als Bundesgenosse der Römer thätig war, nicht weniger als drei Inschriften erzählen. Urichs a. a. O. S. 14 meht, daß Eumenes seine Siegesmale gar nicht an der Burg, sondern an einem andern Orte, in dem von ihm erweiterten und verschönerten Nikephorion vor der Stadt, aufgestellt habe. Es kann indessen die Mißgunst Roms und seines Bruders Selbstacht ebenso gut die Schuld daran tragen, daß, wie in der Überlieferung, so in den Künstlerdenkmälern die Erinnerung an Eumenes' Siege sich nach und nach verlor.

An Künstlerinschriften, die an dem Schlachten-
 denkmal gehörten, ist außer der oben S. 1232 mitgetheilten, leider gerade am Anfang des Namens verstümmelten ὁ γόνος ἐργα eine ähnliche noch unvollständigere ὁ γόνος ἐργα zum Vorschein gekommen, welche gleich wie jene unter der Weihinschrift noch auf den Stempelplatten der Basis angebracht ist. Da die Buchstabenformen von denen der Weihinschriften nicht abweichen, gehört der oder die Künstler in die Zeit Attalos I. Wie der Name zu ergänzen sei, bleibt unsicher, denn außer den beiden von Plinius genannten Iskonos und Antigonos bietet eine pergamonische Inschrift als dritte Möglichkeit auch noch den Namen Epigonos dar, welcher von Plinius XXXIV, 88 unter den Erzbildnern wegen eines Tabakblases mit einer Gruppe, ein Kind, welches in rührender Weise sich an seine getödtete Mutter schmiegt, mit Auszeichnung genannt wird. Daß beide Werke sich in den Kreis der Schlachtendenkmäler einreihen lassen — ein Gallierweib mit ihrem Kinde würde zu der halotrischen Gruppe ein passendes Gegenstück bilden — hat Urichs a. a. O. S. 23 ff. bemerkt. Die übrigen Künstlernamen stehen

Denkmäler d. klass. Alterthums.

auf der Deckplatte der Basis und zeigen etwas jüngere Schriftzüge, als die attalischen. Ihre Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Gruppe der Schlachtenmonumente bleibt also ungewiß. An Namen ergeben sie Praxiteles, über den gewissermaßen festgestellt, Xenokrates, als Erzbildner aus Lydische Schule bekannt, und Athenalos, von Plinius unter den Knochlern der 156. Olympiade (150 v. Chr.) genannt, also Zeitgenosse Attalos II. Als Vaterstadt läßt sich für Praxiteles mit Wahrscheinlichkeit Athen annehmen, Xenokrates gehört zur skyonischen oder rhodischen Schule. Aus den Inschriften erfahren wir noch von einem Thobaios — der Name ist verloren gegangen — als Mitarbeiter an den Schlachten-
 denkmalern. Als Vaterstadt des Stratonikos, des einen der vier von Plinius genannten Künstler, ist Kyzikos bekannt. Es war also ein buntes Gemisch von Schulen und Städten, welche ihre Künstler nach Pergamon sandten, den Kriegeruhm der Attaliden durch Standbilder auf dem hellenungeliebten Freiplatz um den Athenaempel zu verherrlichen.

Von den Erstaturen, welche diese Künstler bildeten, hat sich nichts erhalten, dagegen sind zwei Marmorwerke auf uns gekommen, deren Zugehörigkeit zu dem Kriese der *proelia adversus Gallas* ebenso unbestritten ist, wie ihr Verhältniß zu den Bronzeoriginalen unaufgeklärt. Beide Werke sind in Rom im 16. Jahrhundert zum Vorschein gekommen, bestehen aber nicht aus Italienischem, sondern aus kleinasiatischem oder Inselmarmor, ob aus den Bröchen des Sipylosberges oder der kleinen, bei Samos gelegenen Insel Furi, ist streitig. Schon dieser Umstand macht ihre Entstehung in Kleinasien wahrscheinlich. Beide Werke kamen in die Villa Ludovisi, später wurde die Einzelgig in das epigraphische Museum versetzt und ist seitdem unter dem Namen des sterbenden Fechtlers vom Capitol berühmt geworden. Dieses Werk, von welchem Abb. 1408 die Vorder-, Abb. 1409 die Rückansicht gibt, ist in guter Erhaltung, wenn auch nicht unverletzt auf uns gekommen. Die größte Einbuße hat die Statue dadurch erlitten, daß der Ergänzer — wie man sagt, Michel Angelo — die Oberfläche pollert und dadurch die ursprüngliche Beschaffenheit der Epidermis verwischt hat. Von der Basis ist das freistehende linke Drittel, worauf die Hand sich stützt, weggebrochen. Vom Ergänzer rührt demnach das ganze Schwert, rechts neben der rechten Hand, nebst Scheide und Tragband und das ohne Ende des mächtigen Hornes her, welches den größten Teil der Basis einnimmt. Der Ergänzer hat hier fälschlich ein zweites Schallloch gebildet — das erste echte ist am Vorderrande der Basis unterhalb des linken Knies sichtbar —: es sollte ein Mundstück sein. Der rechte Arm war abgebrochen, ist aber aus den antiken Teilen wieder zusammengesetzt, so daß seine Haltung gesichert



Altar des Herkules (Marmor) (Pergamon) (7. u. 8. Jh. v. Chr.)



109 Kämpfer des sterbenden Galliers (Zu Seite 1234)

ist. Aufserdem sind nur noch die linke Kniesscheibe und die Zehen beider Füsse zu sehen. Nicht sichtbar ist auf der Vorderansicht der längliche Schild, auf welchen der Sterbende hingesunken ist (auch auf der Rückansicht nur undeutlich). Der Jüngling ist an der rechten Seite nicht unter dem großen Brustmuskel tödlich verwundet. Diese Wunde bestimmt seine Lage in allen Einzelheiten, denn alle Bewegungen, die er noch vollführen kann, zielen darauf ab, die rechte Seite zu entlasten. Besonders deutlich wird dies an dem rechten untergeschlagenen Bein und der Stellung des rechten Arms. Dieser ist es allein, der den sinkenden Körper noch stützt, aber er ist es kraftlos und nur noch auf kurze Zeit. Denn der Arm ist nicht in die auswärtige gekehrte Hand stellt auf den Boden gestützt, sondern knickt ein (s. die Rückansicht), um die Seite nicht zu spannen. Bald wird der Blutverlust dem Körper auch diese Stütze rauben, die energische Beugung des rechten Knies sich lockern, das linke Bein sich strecken, der Oberkörper völlig zu Boden sinken und der Tod sein Werk gethan haben.

Die Benennung des Sterbenden als eines Gallers beruht auf mehreren Kriterien, die teils seine Körperbildung, teils die Attribute, mit denen er ausgestattet ist, an die Hand geben. Der schlanke, schmelige, kräftige Körper ist ganz abgesehen vom Kopfe, nicht der eines Hellenen. Die Form der Hände und Füße, die Falten, welche sich dort über den Knöcheln, hier unter der Sohle zeigen, Füllen, wie sie ähnlich an den Achselhöhlen und über dem Nabel sichtbar sind, verraten eine dickere Haut, als sie Hellenen eignet. Es ist ein rauheres Klima, eine einfachere Lebensweise, die diesen Körper groß gezogen, eine schwerere Arbeit, die ihn gestählt und schwielig gemacht hat. Vollig ungriechisch ist auch der Kopf. Das dicke, tief in den Nacken herabhängende Haar, welches nach hinten gestrichen und durch eine Salbe in einzelnen, scharf von einander absetzenden Strähnenwulsten zusammengehoben ist, ist ohneo barbarisch, wie der kurze, rund überlippenbedeckende Bart. Das Gesicht ist weit von hellenischer Regelmäßigkeit entfernt, Nase und Kinn springen stark vor, der Ausdruck ist stolz und bei allem Todeswehnen wild und trotzig. So ohne Ergebung, so bis zum letzten Atemzuge anstürmend gegen das Unabwendbare stirbt kein Grieche. All dies aber sind, nach den anschaulichen Schilderungen der Alten, gerade charakteristische Eigenschaften der Gallier. Sie hatten den hochgewachsenen, schmalen Körper, der an Kälte mehr, als an Hitze gewöhnt war, sie trugen den Schmelbart und machten ihr Haar durch fortwährendes Salben so dick, daß es sich von den Mähnen der Pferde nicht unterschied; sie strichen es aus der Stirn so nach hinten, daß den Griechen ihre Ähnlichkeit mit Tannen und Satyrn

auffiel. (Οι γαλῶται τοῖς νέν πλυσσύν εἰσιν ἐλκίσαις, ταῖς δὲ σαρξὶ κάθυγροι καὶ λευκοί. ταῖς δὲ κόρυς οὐ πόσων ἐκ φύσεως ἐκινδοί, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς κατασκευῆς ἐπιτηδεύουσιν οὕτως τὴν φυσικὴν τῆς χροῆς ιδιότητα. Τιδόνει γάρ ἀπληρατι οὐσιντες τὰς τρίχας οὐκ ἐκείας καὶ ἀπὸ τῶν μαθήτων ἐπὶ τὴν κορυφὴν καὶ τοὺς τέμνοντες ἀνασπῶσιν ὥστε τὴν πρόσωπον αὐτῶν φαίνεσθαι Σιτύριος καὶ Πασὶν δοκεῖν παχυνόνται γὰρ αἱ τρίχες ἀπὸ τῆς κατεργασίας, ὥστε μηδὲν τῆς τῶν ἰσχυρῶν χρίτης διαφέρειν. Plodor V 28.) Dazu stimmen die Attribute. Zwar Schild und Horn kommen ähnlich auch bei andern Völkern vor, echt gallisch aber ist der gedrehte Halsknebel, die aus Goldblech gewundene *torques*, deren schon die Geschichte des Titus Manlius Torquatus gedenkt. Auch die Sparsamkeit der Bewaffnung entspricht der ἀπληρατία τῶν τομῶν ἀνδρῶν ἐπιφάνεια, von der Polybios berichtet.

Der Gallier hat sich nicht selbst ins Schwert gestürzt, wie lange geglaubt wurde, sondern ist durch einen feindlichen Stoß zu Tode getroffen worden. Denn die Wunde sitzt an seiner rechten Seite, welche, weniger gefährlich als die Herzseite, von einem Selbstwunde schwerlich angebracht werden würde, dem feindlichen Stoße aber ausgesetzt ist, als die beschuldete linke (Belger, Arch. Ztg. 1882 S. 163). Es ist daher sehr zweifelhaft, ob das Schwert, welches dem Ergänzter angehört, auf der ursprünglichen Basa überhaupt vorhanden war. Weder ein Tragband noch eine Scheide auf dem antiken Teil der Basa macht die Annahme eines solchen nötig, wohl aber scheint der Umstand derselben zu widerstreiten, daß der Gallier, dessen rechte Hand von dem Horn in Anspruch genommen war, ohne Tragband ein Schwert überhaupt nicht bei sich führen konnte. Es ist ein Hornbläser, welcher wohl des Schildes zum Schutze, nicht so sehr aber einer Waffe bedarf, die er zur Abwehr wie zum Angriff doch nur höchst unbequem benutzen konnte.

Das Interesse, welches dem sterbenden Gallier allgemein entgegengebracht wird, erleidet durch diese Feststellung keinen Abbruch. Das Rohrome, welches diese zusammenfassende, von Mühender Kraft erfüllte Jünglingsgestalt hat, bezeugt des sentimentalischen Belgeschmattes gar nicht, den ihr das Sterben durch eigene Hand geben würde. Ja es ist fraglich, ob der Selbstmörder aus so viel Mitleid sich einlassen konnte, wie der Wehrlose, der den Bewaffneten voran in den Kampf stürmt und sein Horn am Munde von dem feindlichen Stoße ereicht wird. Über ihn hinweg stürzen die Scharen der Kämpfenden, sein Horn zerbricht unter dem Ansturm, er sinkt nieder auf seinen Schild und verblutet einsam, ohne den Trost des Kriegers, nach seiner Seite Wunden geschlagen zu haben. So besitzt dieses Werk etwas von dem, was wir heutzutage kurz „Stimmung“ zu



1416. Der Götter und sein Weib, Gruppe der Villa Ludovici in Rom. (20. Jahrh. 124)

nehmen pflegen, und darin mag nicht zum wenigsten der Reiz liegen, den es auf den modernen Beschauer ausübt. Gerade diese Eigenschaft aber weist ihm auch seine Stelle in der griechischen Kunstgeschichte an. Derartig rührende Werke hat die griechische Kunst weder zu Phidias noch zu Lysippos Zeit geschaffen, sie sind echte Schöpfungen der Diadochenperiode, Kinder einer Zeit, welche die Kunst aus dem Olymp auf die Erde herab holte, welche die menschliche Gestalt auch mit menschlichem Inhalt füllte und ein Anathem nicht für entweiht hielt, wenn es nicht göttlicher oder — was fast gleichbedeutend ist — weltlicher Macht zur Verherrlichung diente. Ajax, der vom Waldstein gewissen sich in sein Schwert stürzt, der junge Nohide, welcher wehr- und laufflos hinabsinkt, von unsichtbaren Händen erlegt, sie sind gewiss rührende Gestalten, aber hinter jenen steht großmütig Athena, hinter diesem rächend Apollo, und der Beschauer empfindet im Leiden Keldes die unentzählbare Macht der Gottheit mit, welche begangene Schuld mittheilslos sühnt. Das Menschliche kommt in diesen Gestalten nicht ungeführt zur Wirkung und in das Mitleid mischt sich Furcht. Völlig anders geartet ist die Empfindung, die der sterbende Gallier erregt. Hier ist das Leiden nicht ein Ergebnis von süßig und väneig, hier drängt sich nicht die Vorstellung ein, daß es eines Königs Sieg ist, dem der fallende Feind verherrlichen soll, ungetrübt fesselt uns der rein menschliche Vorgang. Und noch viel eigenartiger mußte dieses Werk auf den griechischen Beschauer wirken. Ihm mußte sich das Bewußtsein, daß die rührende Gestalt, der er sein Mitleid schenkt, kein Hellene, sondern ein Barbar sei, viel stärker aufdrängen, als uns, und ehe ein solches Bild entstehen konnte, mußte der alte Gegensatz zwischen Griechen und Barbaren, wenn nicht verwischt, so doch unendlich gemildert sein. Hierüber noch ein Wort nach Betrachtung der indovisiachen Gruppe, welche in denselben Empfindungs- und Gedankenkreis führt.

Leider ist dieselbe durch eine verkehrte Ergänzung entstellt und durch die ungünstige Aufnahme, welche der Abb. 1410 zu Grunde liegt, um einen Teil ihrer Wirkung gebracht. Die Ergänzung betrifft den rechten Arm des Mannes. Derselbe sollte fast von der Schulter an und ist in der Weise wieder hergestellt, daß die Hand den — gleichfalls ergänzten — Schwertgriff mit nach oben gekehrtem kleinen Finger faßt. Da einerseits die Stellung des Schwertes durch den am Haar haftenden erhaltenen Teil und die ebenfalls erhaltene Spitze gesichert ist, andererseits der Oberarm nach dem vorhandenen Ansatz des Delta- und zweiköpfigen Armmuskels — Schreiber, Bildwerke der Villa Ludovisi S. 112 — vom Gesicht ab weiter nach außen gekehrt war, so ergibt sich als ursprüngliche Haltung des rechten

Arms eine solche, bei welcher das jetzt völlig verdeckte Gesicht des Mannes um so mehr zu sehen war, je weiter der Beschauer nach rechts stand. (Der richtige Standpunkt für die Betrachtung der Gruppe ergibt sich daraus, daß die charakteristische Gesichtsbildung des Mannes nur dann ganz zur Wirkung kommt, wenn sein Profil gesehen wird. Der Beschauer muß danach in der Verlängerung des vorgesetzten linken Beines, also mehr nach der Seite der Frau zu, stehen. Dann sieht er letztere fast von vorne, den Mann im Profil, dann wird der Mantel im Rücken, dann beide Wunden — bei der Frau dringt das Blut aus der rechten Achselhöhle — sichtbar.) Wie jetzt die Hand den Schwertgriff faßt, ist ein wirksamer Stolz unmöglich. Dieselbe muß umgekehrt werden, so daß statt des kleinen Fingers der Daumen oben ist. Dadurch kommt sie etwas tiefer zu liegen, der Unterarm bildet eine nahezu wagerechte Linie, der Oberarm rückt zur Seite nach außen und wie in einem Rahmen, den Schwert, Unter- und Oberarm bilden, zeigt sich der ausdrucksvolle, etwas nach rückwärts gewendete Kopf des Barbaren. So wird dem Künstler, was Zwang der Schwertstellung war, zur Quelle eines außerordentlich sprechenden Zuges. Um die große Schlagader zu treffen, muß die Schwertschärfe über dem Schlüsselbein eindringen. Dabei würde sie von dem geradeaus gerichteten Gesicht die eine Hälfte so gut wie verdeckt haben und dies vermißt der Künstler durch die charakteristische Wendung. Die Feinde sind dem Barbaren auf der Ferse. Er hat eben noch Zeit gehabt, seinem Weib den Todesstoß zu versetzen. Während er die Niedersinkende stützt, trifft er sich selbst an unheilbar tödender Stelle und in die Besorgnis, womit er sich nach seinen Verfolgern umblirkt, mischt sich die trotzig genüthung darüber, daß sie ihrer Beute nicht lebend teilhaftig werden. Auch sonst hat die Gruppe noch Ergänzungen erfahren. Neu sind nur Mannes der linke Vorderarm und ein Teil des kurzen, im Rücken freistehenden Mantels — auf der Abbildung nur am Hals und unter der linken Achsel sichtbar —, an der Frau der linke Arm von der Hand des Mannes abwärts und ein Teil des rechten. Doch werden diese Ergänzungen im wesentlichen das richtige getroffen haben. Auf der Basis liegen Schild und Schwertscheide, auch diese auf der Abbildung schwerkenntlich.

Die Zusammengehörigkeit dieser Gruppe und des capitolinischen Galliers macht die Gleichheit des Materials, der Arbeit, des Gegenstandes zweifellos. Der Schild stimmt bis in die Einzelheiten des Wellenornamentes, das seinen Rand umschließt, bei beiden überein. Als man tritt in der Gruppe der Typen einer Gallierfrau hinzu. Körperbildung und Tracht sind gleich charakteristisch. Das Haar hängt ungeordnet und ohne Binde um den Kopf herum, das

Gesicht ist knöchig, der Mund hart, die Kopfform dem hellenischen Oval ganz entgegengesetzt. Außer einem Armellosen, auf der Schulter geknüpften und unter der Brust gegürteten Gewande trägt die Frau noch einen mit Franzen besetzten Mantel. Sie bildet in jedem Betracht einen Gegensatz zum Mann. Die volle Gewandung, das kraftlose Hinwinken, das ergebungsvolle Sterben, das ruhige, vom Schmerz kaum getührte Antlitz, alles dies sind wirkungsvolle, wenn auch nicht ganz ungesuchte Gegensätze. Darin mag es liegen, daß trotz der im wesentlichen gleichen Stimmung beider Werke der Eindruck der capitolinischen Statue ein reinerer, einheitlicher ist. Der gleich ruhende Grmaßen beider erscheint in der Gruppe durch den herausgekehrten Gegensatz etwas getrübt.

Für eine genaue Zeitbestimmung dieser Werke reicht die Erkenntnis, daß in ihnen Gallier dargestellt sind, nicht aus. Sie gibt nur den *terminus post quem* — die Galliereinfälle in Griechenland bzw. Kleinasien —, aber nicht die Grenze, vor welcher diese Werke entstanden sind. Eine Entstehung in römischer Zeit, die mit Gallien ja in vielfache Berührung kam, ist von vornherein nicht abzulehnen, doch widersprechen dieser Annahme Gründe äußerer und innerer Art. Das Material weist, wie schon bemerkt, nach Kleinasien, und in die Diadochenzeit führt die künstlerische Eigenart der Werke, die sich ebenso sehr von dem starken Realismus der römischen, wie von dem Idealismus der echt-hellenischen historischen Kunst fern hält. Kommt es dem römischen Historienbild auf peinlich genaue Wiedergabe des Tatsächlichen, auf Nachbildung jeder Einzelheit in Kleidung und Bewaffnung, jedes Zufälligen in Körper- und Gesichtsform, kurz mehr auf ein Abschreiben, als ein Nachschaffen der Natur an, so zeigen unsere Statuen bei aller Naturwahrheit in dem Nebenstehenden doch ein freies Schalten des Künstlers. Er hat nicht den ersten besten Gallier in seiner Rohheit und Häßlichkeit nachgebildet, sondern sich einen Typus, ein Ideal dieses Volksstammes aus seinen bezicht- und nächsten Eigentümlichkeiten gebildet. Er hat dem hochgewachsenen Körper zwar nicht das schöne Ebenmaß hellenischen Gliederbauers, dem Gesicht nicht den Reiz und die Feinheit des griechischen Dynis, den Bewegungen nicht die Gemessenheit und Geschmeidigkeit eines athletischen Epheben gegeben, aber ebenso wenig hat er den Körper unschön lang und schmachtig gebildet, die Gesichtszüge zur Karikatur entstellend, die Bewegungen plump und eckig gemacht. Es zeigen die Gestalten ein außerordentlich fein abgewogenes Mittelmaß, so daß ihr Äußeres das Auge mit nicht geringerer Befriedigung erfüllt, als ihre Lage die Seele mit Teilnahme. Und wie verschieden sind nicht schon diese zwei männlichen Gestalten! Auch wenn man von der völlig unähn-

lichen Situation und der daraus sich ergebenden Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes absieht, so ist von römischer Uniformität noch sonst keine Spur. Der eine Gallier ist ganz nackt, der andre trägt einen Mantel, der eine hat die Torques, der andre nicht — denn daß man sie sich unter dem Mantel denken soll, ist nicht anzunehmen, da der Künstler sie durch eine leichte Verschönerung ohne Mühe über dem Mantelsaum hätte sichtbar machen können — der eine hat kürzeres, struppigeres, der andre längeres, welligeres Haar; der eine regelmäßige, fast edle Züge, der andre ein grobes, fast banausisches Gesicht, genug bei aller Übereinstimmung im ganzen der bunteste Wechsel im einzelnen. Ja es scheint selbst die Naturwahrheit zum teil geopfert, wo künstlerische Rücksichten es erforderten. Daß der eine Gallier völlig nackt in die Schlacht gezogen ist, entspricht schwerlich historischer Wahrheit (*super umbilicum pugnant* und Liv.), und daß der andre sein Weib und sich selbst mit dem Schwerte ersticht, widerspricht geradezu der von Diodor erwähnten Beschaffenheit der gallischen Schwerter, welche wegen ihrer Länge und Dünne zum Stechen durchaus ungeeignet waren. Dergleichen Freiheiten sind von der römischen Art, die Natur nachzubilden, weit entfernt.

Doch auch von ähnlichen Darstellungen in der früheren griechischen Kunst sind unsere Werke durch eine tiefe Kluft getrennt. Neu war die Aufgabe, Barbaren für monumentale Zwecke zu bilden, keineswegs. Überaus häufig sind schon in der Kunst des 5. Jahrhunderts Perser und Amazonen darstellungen und selbst früher müssen Barbarendarstellungen nicht selten gewesen sein. Eines der frühesten, wenn nicht das älteste historische Gruppenbild, ein Weihgeschenk der Tarentiner in Delphi, von dem Ägineten Onatas (ca. 500 v. Chr.) gearbeitet, stellte den Sieg jener über ihre barbarischen Nachbarn, die Japyger und Peneiter, dar (Paus. X 13, 10): Kämpfer zu Pferde und zu Fuß, darunter den Japygerkönig als Gefallenen. Barbarenfrauen hatte Ageladas, der Lehrer des Phidias, in einem zweiten Weihgeschenk der Tarentiner gebildet. Wie aber diese Barbarenfiguren ausgesehen haben, darüber belehren uns die agnatischen Giebelgruppen, die etwa aus derselben Zeit stammen: von Einzelheiten der Kleidung abgesehen, zeigen Griechen und Barbaren nicht die kleinsten Verschiedenheiten. Und dieser Mangel an Charakteristik entsprang nicht etwa dem Unvermögen jener Zeit, fremde Typen nachzubilden. Wir besitzen merkwürdig individuelle Porträts aus dem 5. Jahrhundert, wir besitzen im Westgiebel des Zerstempels zu Olympia überraschend charakteristische alte Frauen nicht-hellenischer Race und auf Persens- und anderen Völkern begreifen wir sehr treffend gezeichneten Äthiopen. Wenn also die monumentale Kunst Barbarentypen nicht gestalten wollte, so kann der Grund

hingur nur in der Schon gemacht werden, in ein Anathem andre Gestalten aufzunehmen als solche, die dem griechischen Schönheitsideal entsprachen. Schönheit blieb für die monumentale Kunst des 5 und 4. Jahrhunderts das oberste Gesetz und so tief der Barbar unter dem Hellenen stand, in einem monumentalen Werke konnte ihm nur diejenige Erscheinungsform zu teil werden, welche dem griechischen Ideal und damit zugleich dem religiösen Zweck entsprach, dem jedes Anathem diente. Es war eine Reihe bestenfalls vollkommener Wandlungen nötig, ehe ein Künstler es wagen konnte, von griechischer Trübsinnigkeit für die Leiden eines Barbaren zu fordern. Neben und vor der Schönheit mußte die Wirklichkeit im Kunstwerk ihren Platz erringen haben; die religiöse Ehrfurcht, die man jedem Anathem entgegenbrachte, mußte hinter der Frowe an der Darstellung zurückgetreten sein; Siegesmatten mußte neben ihrem Zweck, göttliche und weltliche Macht oder die Überlegenheit hellenischer Kultur anschaulich zu machen, als Kunstwerken ein Selbstzweck inne zu wohnen anfangen haben; der Gegensatz zwischen Griechen und Barbarentum mußte, wenn nicht völlig aufgehoben, so doch stark verwischt worden sein und endlich der Kreis der Vorwürfe, die in Kunstwerken nicht bloß geschildert, sondern mit Interesse verfolgt wurden, sich derart erweitert haben, daß auch die Schilderung des Leidens an sich Verständnisse und Teilnahme begabte. An diesen Wandlungen haben mehr als zwei Jahrhunderte gearbeitet. Erst in der Diadochenzeit überwiegt das Interesse an der Wirklichkeit die Frowe an der Schönheit, erst jetzt hatte der Grieche gelernt, auch in dem Barbaren den Menschen anzuerkennen, erst jetzt Verständnis gewonnen für Darstellungen, in denen das Leiden Selbstzweck ist. Dieser Epoche gehören in der Malerei Gegenstände an wie alte Fischer und Frauen, Malerateliers, Schusterbuden, Walkerwerkstätten, ihr die sterbende Lokaste des Simon, die Sterbenden des Apelles, die sterbende Mutter mit dem Kinde, ein Vorwurf, der sowohl die Malerei als die Plastik beschäftigt hatte. Immer wird man bei solcher Umschau auch des Laokoon gedenken, wenigstens seine Entstehung im 3. Jahrhundert nicht unbestritten ist (s. oben Bd. I S. 26). In manchem Betracht anders gewartet, als jene Werke — die Schlangen sind Werkzeuge göttlicher Strafe, die den Schuldigen trifft — hat er doch mit ihnen den Gegenstand, das rein physische Leiden, gemein und wie bei der sterbenden Mutter wird das Leiden noch gesteigert, das Rührende noch verstärkt durch die Gegenwart der Kinder.

In diese Zeit aber fallen auch die Anfänge einer wissenschaftlichen Anatomie, ohne welche Werke, wie die genannten, nicht denkbar sind. Wie am Laokoon der Schlangengötter, ist am sterbenden Gallier

die Wunde die Triebfeder aller Bewegungen. Hier wie dort geht bei der sorgfältig durchgeführten Beziehung aller Einzelmomente auf diesen treibenden Punkt mit scharfer Naturbeobachtung eine sehr bedeutende Kenntnis der Struktur des menschlichen Körpers Hand in Hand. Und dasselbe verrät sich denn auch in dem Motiv des ludovischen Galliers, der mit Sicherheit die Stelle zu finden wolle, wo er die Kurotia trifft.

Über die Technik der Statuen ist wenig zu sagen, sie ist oben im Besitz aller Mittel, alles was der Künstler will zum Ausdruck zu bringen. Nirgend ein unsicheres Tasten, nirgend ein Versuchen, überall ein fertiges Können, ein freies Verfügen. Die pergeonischen Künstler haben die Einfachheit der griechischen Meister angetreten, nicht das Wenigste verdanken sie dem letzten derselben, Lysipp. Man vergleiche den ludovischen Gallier mit dem Schaber (oben Bd. I S. 845), einem Werk, welches trotz des völlig verschleierten Vorwurfs in mancher Beziehung als ein Vorbild für diesen angesehen werden kann. Vor allem ähnlich ist die Bewegung der Beine, nur beim Gallier noch viel leichter und momentaner. Wenn beim Schaber die Stellung im nächsten Augenblick eine veränderte sein kann, so muß sie es notwendig beim Gallier sein; jener steht, dieser geht; jener ist im Augenblick einer, wenn auch vorübergehenden Ruhe, dieser im Augenblick heftigster Bewegung gefaßt. Und doch sind die Motive des Schabers noch deutlich herauszufühlen, nur in allem gesteigert. Der rechte Fuß ist weiter auch außen gestreckt, das Bein stärker gestreckt, das linke weniger senkrecht gestellt, der Unterschied zwischen Spiel und Standbein mehr verwischt. Noch deutlicher würde die Übereinstimmung unserer Statuen mit diesem Werk zu Tage treten, wenn der capitolinische Gallier als der jüngere, schlankere, geschmeidigere in Bezug auf die Stellung Berührungspunkte hätte. In den Gesamtverhältnissen des Körpers wie in den knappen, elastischen Formen würde kaum eine andere Statue so deutlich lysippischen Einfluß verraten, wie diese. Ebenso deutlich aber tritt in einzelnen das in Lysipps Schule ausgebildete Streben nach möglichst getrauer Wiedergabe der Natur hervor. Und hierzu forcierte ja ein Barbarerkörper mit seinen von hellenischer Regelmäßigkeit abweichenden Eigentümlichkeiten ganz besonders heraus. Gegenüber dem ideal-schönen Körper des Schabers erscheinen unsere Gallier mit ihrer faltigen, schweligen Haut, ihren heraustretenden Adern und ihren fleischtrüben Haaren — an der ludovischen Statue sind sogar die Haare in der Achselhöhle plastisch ausgearbeitet — wie alter Natur geformte Abgüsse.

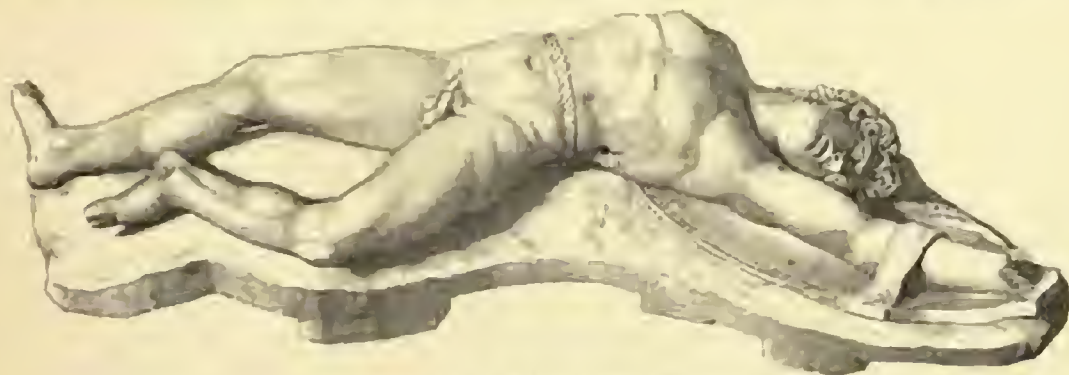
Wie verhalten sich nun unsere Statuen zu den von Pflinius erwähnten Bronzeoriginalen, deren Basen

welt wiedergefunden haben? Ihre Ausführung ist ohne so frische und lebendige, daß man sich nur schwer entschließt, sie nicht für Originale zu halten. Und doch sind sie zweifellos Nachbildungen. Man macht an ihnen dieselbe Beobachtung, wie an den Marmornachbildungen des myronischen Satyrs und Diskowrflers (s. oben Bd. I S. 1002 f.) und des lyssipischen Schatzers. Auch diese Werke überraschen durch die außerordentliche Lebendigkeit ihrer Ausführung, verraten aber zugleich durch die störenden Stützen, daß sie ursprünglich für Bronze gedacht sind. Dasselbe ist der Fall bei den Gallierstatuen, denn was für eine derselben nachweisbar ist, gilt auch für die andere. Die ludovisische Gruppe enthält nicht weniger als drei Stützen, zwei in der Nähe des Kopfes der Frau, die dritte — auf der Abbildung nicht sichtbar — im Rücken des Mannes, um den freiflatternden Mantel zu halten. Wider-

Namen bezeichnet werden konnte. Das Kultuende, welches nach Plinius in der S. 1233 erwähnten Gruppe desselben Künstlers lag, kommt ihm jedenfalls in gleicher Weise zu.

Attalosanthem.

Von einer zweiten Schöpfung Attalos' I. gibt Pausanias I, 25, 2 in folgender Weise Nachricht: Πρὸς δὲ τῇ τελευτῇ τῇ κοίτῃ (der Akropolis von Athen) γιγνόντων, οἱ περὶ Θράκην παρὰ καὶ τὸν Ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ἔβασαν, τοῖσιν τὸν λεγόμενον πόλεμον, καὶ αὐτὴν πρὸς Ἀσσιδόνας Ἀθηναίων, καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον, καὶ Γαλιτῶν τὴν ἐν Μυσίῃ φρουρὰν ἀνέβηκεν Ἀττάλος, ὅσων τε δύο πηχῶν ἕκαστον. Es war also das Wellgeschenk eines Attalos, welches aus vier Kampfdarstellungen bestand, einer Gigantomachie, einer Amazonen-, einer Perser- und einer Gallierschlacht. Letztere sieht die Zurückführung



1411. Attalosanthem: Gollner (Venedig). (Zu S. 1215.)

spricht schon dieser vielfache Nachbehalt einer ursprünglichen Ausführung in Marmor, so stellen einer solchen auch andere Teile, wie der linke, ganz in der Luft schwebende Arm der Frau und der völlig vom Körper gelöste Mantel des Mannes, Schwierigkeiten entgegen, welche der erzielten geringen Wirkung gegenüber zu bedeutend sind, als daß man sie für beachtliche Virtuosenstückchen ansehen könnte. Sonach werden unser Statuen kaum für etwas anderes, als vorzügliche Nachbildungen gehalten werden dürfen, welche pergamentische Künstler besonders unbekannten Bronzeoriginalen nachschufen. Damit ist zwar ihre unmittelbare Zurückführung auf die «Gallierkämpfe» Attalos I. in Frage gestellt, nicht aber ihre Abhängigkeit von den Werken, welche infolge der Galliersiege dieses Königs zu Pergamon geschaffen wurden. Ob der sterbende Gallier mit dem von Plinius erwähnten *tubios* des Eplagoras etwas zu thun hat — wie Urlichs a. a. O. S. 21 als möglich hinstellt —, ist nicht auszumachen, wenn auch nach den obigen Auseinandersetzungen nicht geleugnet werden soll, daß derselbe wohl mit diesem

des Wellgeschenkes auf Attalos I., dessen enge Beziehungen zu Athen vielfach bezeugt, wenn auch in einzelnen hienü nicht mehr nachweisbar sind. Dieselben fallen in das letzte Drittel seiner Regierungszeit (209 Haupt des stölichen Bundes landet er 208 in Griechenland, besucht 200 den Piräus und Athen, als Wohltäter der Stadt enthusiastisch empfangen, Liv. XXXI, 14, 15), so daß die Stiftung des Wellgeschenkes vermutlich gleichfalls dieser späteren Epoche seiner Regierung angehört wird. Über den Platz desselben an der Stadmauer oberhalb des Dionysostheaters s. oben unter «Athen» S. 206 f. Pausanias kurze Beschreibung enthält keinen Hinweis auf die Art, wie die vier Gruppen aufgestellt waren, ja läßt selbst darüber im Zweifel, ob wir es mit Reliefs oder Rundwerken zu thun haben. Diese Frage wird zu Gunsten der letzteren erst durch Plutarch (Anton. 60) entschieden, daß ein Sturm den Dionysos aus der Gigantomachie ins Theater herabgeworfen habe. Dagegen hat die Maßangabe (jedes etwa von zwei Ellen (= 1 m) Durchmesser) sichere Grundlage für seine folgenreiche Ent-



1112. Atalapha (Gallier) (Neapel). (Zu Seite 1245.)



1113. Atalapha (Gallier) (Neapel). (Zu Seite 1245.)

deckung gegeben. Denn die Zusammengehörigkeit der nach den Mon. inod. 1870 Taf. XIX—XXI hier abgebildeten Statuen wird in erster Linie durch den übereinstimmend kleinen, in antiken Werken nicht häufigen Fußstab, sodann durch das Material, endlich durch den Gegenstand erwiesen. Der Marmor

ist derselbe, wie in den Gallierstatuen, auch die Art ist stimmt in allem wesentlichen mit diesen, wenn gleich sie nicht dieselbe Sorgfalt und Frische zeigt. Wir betrachten kurz die hier gegebene Auswahl der Statuen, um sodann die später hinzugekommenen Stücke in Beschreibung hinzuzufügen.

a (Abb. 1411). Jugendlicher toter Gallier (Venedig). Nur Kinn, Mund und zur Hälfte die Nase sind ergänzt. Der lange, sechseckige Schild und die um die Hüfte gelegte Torques — eine Sitte, die Diodor bezeugt — charakterisieren den Gallier. Sonst tritt der Barbarentypus in diesem Jüngling fast ganz in den Hintergrund. Das wellige Haar, zwar tief in den Nacken gewachsen, zeigt nicht die charakteristische Struppigkeit und der Körper entlehnt sich weder in den Verhältnissen, noch in der Formgebung merklich von dem eines griechischen Epheben. Die rechte Hand hält ein Schwert — auf der Abbildung nicht sichtbar —. Der tiefe, runde Wund über der linken

Gallier darstellt, annehmen, daß der dazu gehörige Körper verloren sei, wie in dieser Statue also die Reste von zwei zum Attalosgesehenk gehörigen Galliern besaßen. Denn daß auch der Torso einem Gallier angehörte, läßt die in auffälliger Weise an den capitolinischen Gallier erinnernde Stellung und die mit u übereinstimmende Bildung der Schambeure — auf der Abbildung nicht sichtbar — nicht bezweifeln. Eine solche Annahme hat wenig Wahrscheinlichkeit. Da nun auch der Gesichtsausdruck vortrefflich zu der Lage des Hingesunkenen paßt, wird man die Zweifel an der Zugehörigkeit des Kopfes als unbegründet ansehen dürfen. Bemerkenswert



1411. Attalosrelief: Gallier (Venedig). (Zu Seite 1241)

Hälfte entspricht über der rechten eine ebensolche, der Körper ist also von einer Lanze völlig durchbohrt zu denken. Außerdem hat der Jüngling noch eine Stichwunde in der Brust. Die Gestalt gehört zu den schönsten der Reihe; das Gesicht ist vom Schmerz nicht entstellt, die Ruhe des Todes trefflich ausgedrückt.

b (Abb. 1412). Rätigersterbender Gallier (Neapel). Stark ergänzt. Neu sind der linke Arm, der rechte Fuß, einige Finger der Rechten und die Zehen des linken Fußes. Über die Zugehörigkeit des Kopfes bestehen Zweifel (Arch. Ztg. 1876 S. 35). Derselbe ist zweifellos antik, aber aufgesetzt. Wenn er ursprünglich nicht zu dieser Statue gehörte, so müßte man, da er nach der Gesichtsbildung — plastisch angegebene Augenbrauen, Schnurrbart — sicher einen

ist, daß der Gallier völlig nackt und bis auf den helmbedeckten Kopf völlig waffenlos ist.

c (Abb. 1413). Jugendlicher, rücklings niedersinkender Gallier (Venedig). Stark und unrichtig ergänzt. Neu sind beide Arme, das linke Bein vom Knie abwärts, fast die ganze Basis und am Kopf die Nase. Unverwundet ist der Gallier — der Barbarentypus ist besonders sprechend im Kopf zum Ausdruck gekommen — niedergedrückt und stürzt sich im Fallen mit der Rechten auf den Boden, während er sich mit dem linken Arm, welcher sehr wahrscheinlich den Schild trug, gegen einen ihm von der Höhe drohenden Hieb deckte. Vermutlich hielt er in der Rechten ein Schwert. Sehr könn und geschickt ist der Augenblick des Fallens vom Künstler erfaßt. Der Körper kann nicht eine

Sekunde in dieser Stellung verharren, ein Studium derselben am Modell ist unmöglich, und doch wie frei und natürlich gehen alle die komplizierten Bewegungen zusammen. Selbst eine gewisse Ungeschicklichkeit, wie sie dem Barbaren gegenüber dem gewandteren Hellenen eigen gewesen sein mag, mehrt nun bei dieser Art des Fallens wahrzunehmen.



1415 Attalosmuthion: Perseus (Napoli)



1416 Attalosmuthion: Perseus (Rom) (Zu Seite 1213)

II (Abb. 1414). Älterer bärtiger Gallier (Venedig). Nur der rechte Arm und einige Zehen des rechten Fußes sind neu. Die Ergänzung der Rechten mit dem Schwertgriff wird wesentlich das Richtige getroffen haben. Der Gallier ist auf das linke Knie gesunken und hält sich mit der auf eine Fels-erhöhung gestützten Linken noch so weit aufrecht, um gegen den Hieb oder Stich seines Gegners abzuwehren, wenn auch wirkungslos, Verteidigung zu versuchen.

Charakteristisch ist vor allem der Kopf mit dem, wie zu einem Schrei, hallo geöffneten Munde und den schmerzvoll in die Höhe blickenden Augen, und das eigentümlich angeordnete kurze Gewand. Ähnlich der griechischen *Zeus* wird es von einem Gürtel gehalten und läßt die rechte Schulter frei, ist aber nicht, wie diese, auf der linken Schulter geknüpft,

sondern mit einem Saum zusammengefaßt und an der rechten Hüfte über den Gürtel eigentümlich heraufgezogen. Hier fühlt man deutlich die Absicht des Künstlers, die Barbartracht wiederzugeben.

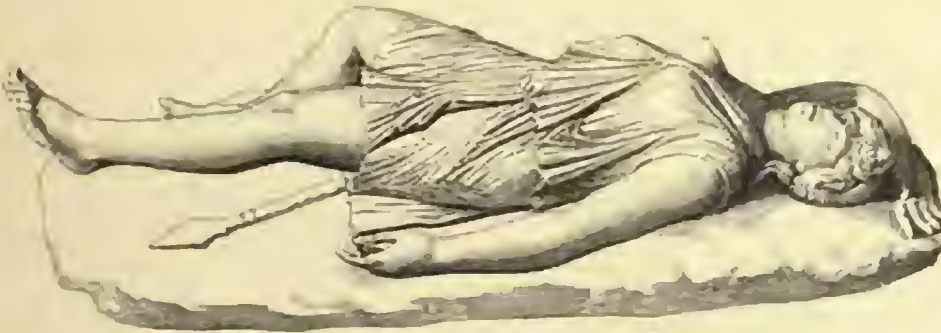
II (Abb. 1415). Gefallener Perser (Neapel). Neu sind beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts und ein Teil des krummen Säbels. Bemerkenswert ist die Tracht, die bei aller Treue im ganzen, im einzelnen von der wirklichen Persertracht, die aus zahlreichen Bildwerken bekannt ist, abweicht. Die Schuhe, die Hosen, die Mütze, das krumme Schwert sind wohl bekannte Abzeichen der Perser, nicht so der die rechte Schulter freilassende Chiton, welcher mehr Ähnlichkeit mit dem des Galliers II (Abb. 1414) als mit dem langärmeligen persischen hat. Auch die Mütze weicht in der Anordnung etwas vom Herkömlichen ab, denn die Enden des Zeuges, die sonst um Rücken und Kinn gelegt zu werden pflegen, sind hier um den Kopf zu einem Wulst zusammengenommen und im Nacken aufgewickelt. Die Lage ist eine viel ver-

schränktere als beim Gallier II (Abb. 1414). Dieser ist so schwer verwundet, daß er fast augenblicklich tot niederstürzte, die Waffen so in den Händen, wie er sie kämpfend trug. Der Perser ist nicht auf den Rücken, sondern auf die linke Seite gestürzt. Das Schwert ist der Rechten entfallen, die Linke lost sich im Rücken aus dem Schilde. Die Bewegungen verraten deutlich eine viel geringere Energie. Der Gallier deckt mit ganzem Körper, die Glieder möglichst

entfaltet, den Boden; der Perser berührt ihn mit denkbar kleinster Fläche, den Kopf kraftlos zur Brust gedrückt, das linke Bein untergeschlagen, gleichsam in sich zusammengezogen und widerstandlos. Der Gallier fällt wie eine Elche, deren knorrige Äste auch im Sturz sich nicht biegen; der Perser wie ein Strauch, dessen geschmeidige Zweige sich formlos zusammendrücken.

f (Abb. 1416). Älterer kühnender Perser (Rom. Stark ergänzt. Neu ist die ganze Basis, beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts, die Hälfte des linken Fußes, die Nase und die Spitze der Kopfbedeckung. Bemerkenswert ist die völlige Nacktheit, die bei einem Perser unerhört ist. Doch läßt einmal die phrygische Mütze an der Benennung nicht zweifeln und dann entspricht auch die Stellung völlig dem wehrlicheren, frechtsaureren Barbaren. Auch hier bietet sich der Gallierd (Abb. 1414) zur Vergleichung dar. Das Auge auf seinen Gegner gerichtet,

Wunde oben an der rechten Brust — besonders stark gewesen sein müssen. Neben dem rechten Bein liegt ein zweiter — auf der Abbildung nicht sichtbar — zerbrochener Speer, dessen Bestimmung nicht klar ist. Man denkt dabei zunächst an die Waffe der Amazone, die erst zerbrochen werden mußte, ehe sie selbst die Todeswunde empfing. Dann müßte der Speer, auf dem sie liegt, derjenige sein, der ihr den Tod gebracht hat, eine Annahme, mit welcher die Lage desselben — die Spitze nach unten — sich nur schwer vereinigen will. Auch sieht man nicht recht ein, wie sie gerade auf denselben zu liegen kommen konnte. Meinte der Künstler hiermit den feindlichen Speer, so hat er seine Absicht mehr versteckt als ausgedrückt. Will man also nicht annehmen, daß der feindliche Speer beim Angriff zerbrochen ist, so muß man beide Speere der Amazone gehen, wofür sich Beispiele finden (Millin, Griech. Myth. CXXXIV, 497). Das Nackte ist in dieser Sta-



1417 Attalosanathem: Amazon (Neapel)

ungestoekt sein Haupt dem Schlage darbietend, erhielt dieser niedergewunken noch das Schwert zu kräftigem Stoß. Der Perser hat jeden Gedanken an Angriff aufgegeben, er ist völlig in die Defensiv gedrängt, er drückt sich, den Kopf vornüber neigend, und holt den rechten Arm statt zum Schlag oder Stoß lediglich zur Parade, um mit dem Ellbogen den feindlichen Hieb aufzufangen.

g (Abb. 1417) Tote Amazone (Neapel). Vortrefflich erhalten, nur der linke Fuß ist neu. Angethan mit dem kurzen, die rechte Brust freilassenden, ärmellosen Chiton, welcher aus zahlreichen Bildwerken als das charakteristische Kleidungsstück der Amazonen bekannt ist, ist sie rücklings zu Boden auf einen Speer gefallen, den rechten Arm geradeso über den Kopf gelegt, wie er von den verwundeten Amazonen, die man auf die ephesischen Statuen zurückführt, gehalten zu werden pflegt. Der linke Arm ist, wie das linke Bein, gerade ausgestreckt, das rechte stark im Knie gebogene Bein deutet auf die dem Tode vorhergehenden Zuckungen hin, welche an der verwundeten Seite — man sieht die breite

Wunde im einzelnen wenig ausgeführt, dagegen Haar und Gewand von sehr sorgfältiger, an Bronzetechnik erinnernder Ziselierung. Die Körperformen sind ausnehmend kräftig, die Arme fast übertrieben stark. In dem prallen Absteigen derselben hat man eine Andeutung auf die eingetretene Todesstarre gefunden.

h (Abb. 1417a). Toter Gigant (Neapel). Nur das linke Bein zur Hälfte, einige Zehen des rechten und die Nase sind modern. Obwohl völlig menschlich gebildet, verrät der Körper doch aufs unzweifelhafteste, daß er einem elementaren Wesen von übermenschlicher Kraft angehört. Die Verhältnisse sind äußerst gedrungen, die Beine auffallend kurz, die Arme breit und von gewaltigem Knochenbau, der Hals eher der eines Stieres als der eines Menschen. Vor allem charakteristisch aber ist der Kopf. Der starke Bart, die übertrieben dicken, wulstigen Augenbrauen und das lange tief in die Stirn gewachsene Haar lassen von dem Gesicht nur einen kleinen Teil frei und geben demselben etwas von einem kottigen Turckopf. Auch die Achselhöhlen und die Brust zeigen starke Behaarung. Am Kopf tritt die Mundpartie und die

krumme Nase stark hervor, während die an sich schon wenig sichtbare Stirn durch das schräge Zurücktreten noch unbedeutender wird. Es liegt etwas ungewöhnlich wildes in diesen roh kräftigen Zügen, das selbst der Tod nicht mildern konnte. Um den linken Unterarm ist die gewöhnliche Schutzwanne der Giganten, ein Tierfell mit Klauen, gewickelt, die Rechte hält halbgeöffnet das Schwert. In der ganzen Lage hat der Gigant viel Ähnlichkeit mit dem Gallier a, nur ist bei diesem das Trüge etwas durch die Neigung des Kopfes zur Seite gemildert, während hier die Wildheit sich auch in der fast geraden Haltung des Kopfes ausspricht. Was das an der rechten Seite liegende, wie es scheint, an einer Schleife gewickelte Band vorstellen soll, ist unklar. Eine Schleuder kann es nicht sein, weil das zur Aufnahme des Bleies oder Steines bestimmte Leder hier fehlt — Schleudern sind aus Münzen und den Balustraden-

scheint die beschildete Linke zur Abwehr zu erheben. Sehr charakteristisch ist auch hier wieder die geduckte, enge, unfreie Haltung. Abgeb. bei Overbeck a. a. O. III, 4 (rechts und links vertauscht).

1. Reitende Amazone im Kampf mit zwei Kriegern (Rom, Casino der Villa Borghese). Nur aus einer kurzen Protokollnotiz des römischen Instituts (vom 26. März 1885) bekannt, die eine Entscheidung darüber, ob diese Gruppe mit Recht den Attalosstatuen zu gerechnet wird, nicht gestattet. Die Notiz lautet: „Mayer legte die Photographien einer Gruppe im Casino der Villa Borghese vor, welche eine reitende Amazone im Kampf mit zwei Kriegern vorstellt und von ihm mit der pergamenischen Amazonomachie in Verbindung gebracht wurde. Er stützte sich dabei, abgesehen von dem klassischen Typus, der noch in den Formen des Pferdes herrscht, ganz besonders



111) a. Attalosmachie: Gigant (Neapel). (Zu S. 112.)

reliefs bekannt —, eher eine Art Schwortrücken, die sich mit ähnlicher Schiene auch sonst finden.

Zu diesen in Abbildung vorgelegten Figuren kommen nun noch einige, die an dem Attalosgesehenk gehören, aber noch nicht in genügend Abbildungen veröffentlicht sind, so daß wir uns auf eine kurze Erwähnung beschränken müssen.

1. Jugendlicher, auf die linke Knie gekaukelter Gallier (Paris). Stellung sehr ähnlich der von d (Abb. 1414), nur völlig nackt und gerade angerichtel. Wunden an der rechten Seite und am linken Oberschenkel. Auch er faßt seinen anrecht stehenden oder berittenen Gegner fest ins Auge und deckt sich vermutlich — die Arme sind neu — mit dem Schilde, während er mit der Rechten das Schwert zum Stoß gefaßt hält. Am Boden Schwert und oberer Schild. Abgeb. bei Overbeck, Platte II (Übersichtstafel 121, IV 8).

2. Bärtiger, auf die linke Knie gekaukelter Perser (Aix). Er trägt Schuhe, Hosen, Chiton, der hier von der rechten Schulter herabgesunken ist, und Mütze. Er stützt sich mit der Rechten auf den Boden und

auf die stilistische Analyse der einen Kriegerfigur, die in den Details der Haltung, des Körpers und der Physiognomie eine Analogie nur in den Figuren des attalischen Wehgeschenks findet, mit dessen Überresten die Gruppe auch in der Größe fast vollständig übereinstimmt. (Mitteil des röm. Instit. I S. 127. Verhielte sich dies so, so würde diese Gruppe für die Beurteilung des Attalos-Anathions von größter Wichtigkeit sein. Allein vorläufig stehen ihrer direkten Zurückführung hierauf noch erhebliche Bedenken entgegen. Von allen erhaltenen Stücken des Wehgeschenks wäre sie die einzige Gruppe und sie allein würde nicht bloß die Unterliegenden, sondern auch die Sieger dargestellt enthalten, denn die beiden Krieger, mit denen die Amazone kämpft, sind doch Griechen. Beides aber will sich mit dem, was wir bisher von Resten aus dem Wehgeschenke kennen, so wenig vereinigen lassen, daß es geraten ist, die Gruppe in Abbildungen (oder Abgüssen) bekannt geworden ist, auf ihre Verwertung zur Würdigung des Attalosgesehenkes zu verzichten.)

Verschollen scheinen einige mit Wahrscheinlichkeit hierher zu ziehende Statuen zu sein, von denen sich eine Beschreibung (Arch. Zag. 1876 S. 35 ff.) erhalten hat. Wir setzen dieselbe so, wie sie a. a. O. veröffentlicht ist, hierher.

m. *Puthrenus est qui rithum in capite gerit et stat curvus in terram ut si alium sub se iugularet* (Perner?). Codex des Claude Bellicette, Paris.

n. *Bellissima statua sopra la base del marmo vestita con un atto di gamba sforzato; ma le manca le braccia e la testa* (Gallier?). Aldrouchi.

o. *Donna che sta inginocchiata: ha i capelli lunghi e il capo appoggiato su la man manca, mostrando mestitia* (Amazone). Derselbe.

Sieht man von den vier zuletzt genannten, in ihrem Bezuge nicht völlig sicheren Werken ab, so bleibt also stattdessen Reihe von zehn Einzelstatuen übrig, die mit dem Attalageschenk zusammenhängen: 5 (bzw. 6) Gallier, 3 (bzw. 4) Perser, 1 (bzw. 2) Amazone, 1 Gigant, also aus jeder der vier Gruppen eine oder mehrere Stücke. Der auffallendste Umstand hierbei ist der, daß diese zehn Statuen nur Unterlegende darstellen. Im Original waren, das geht schon aus der Erwähnung des Dionysos aus der Gigantomachie hervor, auch die Sieger dargestellt, es müßte also, falls wir in den besprochenen Statuen Reste des Originals besitzen, der Zufall sonderbar gespielt und uns jede Spur eines Siegers geraubt haben. Denn trotz vielfacher Bemühung hat sich in unserem Statuenvermut beispielweise von den Göttern der Gigantomachie noch nicht einer nachweisen lassen. Macht schon dies die Annahme, als besäßen wir die Originalwerke, mißlich, so sprechen weitere Beobachtungen in noch höherem Maße dagegen. Die meisten unserer Statuen besitzen ihre ursprüngliche Basis. Dieselbe ist nicht regelmäßig, sondern folgt in echt griechischer Weise den Umrissen, welche sich die Länge der Figur vorschreibt. Hierbei ergeben sich die unregelmäßigsten Hüfen, wie beispielsweise a (Abb. 1411) und h (Abb. 1417) zeichnen. Ein solches Verfahren würde für eine größere Gruppe, bei der eine ganze Reihe von Figuren eine gemeinsame Basis erhält, sehr unzuweckmäßig, wenn nicht geradezu widersinnig sein. Hier, wo der Gegner in unmittelbarer Nähe des Überwundenen, oft gewiß sogar über oder auf ihm steht, muß derselbe Marmordock Raum für beide geboten haben und zu einer Umschließung der Basis nach der Silhouette des Liegenden ist gar keine Veranlassung vorhanden. Endlich kommt die Analogie der größeren pergamenischen Gallierfiguren in Betracht. Wie diese nur Schulnachbildungen pergamenischer Bronzeoriginals sind, bei deren Auswahl der Modesgeschmack am Rührenden, Pathetischen ebenso sehr mitgewirkt hat, wie die Neuheit oder Originalität ihrer Vorbilder, gerade so werden wir unsere Statuen, die im Material ihnen gleich, im Cha-

rakter so ähnlich sind, als eine Auswahl aus dem umfassenden Viergruppenwerk ansehen müssen, welche nach eben denselben Rücksichten des Geschmacks und der Originalität getroffen ist. Daß, wie die pergamenischen Siegendenkmal, so auch das athenische Weihgeschenk aus Bronze war — Pausanias gibt das Material nicht an — hat neuerdings Milchhöfer, Befreiung des Prometheus S. 26 ff. sehr wahrscheinlich gemacht. Vier ausgedehnte Gruppen solcher Figuren in Bronze wären allerdings ein königliches Geschenk, in Marmor wären sie ein kleinliches gewesen. Gerade mit Rücksicht auf die Kostbarkeit des Materials scheint man den kleinen Maßstab gewählt zu haben. An die fein ausgeführten, wie in Bronze ziselierten Haare der Amazone ist oben erinnert worden.

Sind aber unsere Statuen nur Kopien und zwar, wie der Marmor zeigt, in Pergamon gefertigte, so muß man bei der durchweg beobachteten Neigung der alten Künstler, in ihren Nachbildungen sich größere oder geringere Abweichungen von dem Original zu gestatten, auch mit der Möglichkeit rechnen, daß wir in ihnen keineswegs in unserem Sinn getreue Wiederholungen besitzen. Ja man hat neuerdings ihre direkte Abhängigkeit von dem athenischen Gruppenwerk geradezu in Frage gestellt und sie mit denselben nur insoweit in Verbindung gebracht, als sie dieselbe Quelle haben, wie jenes, nämlich ein in Pergamon befindliches Werk größeren Maßstabs (Brann, Milchhöfer). Das ist zu sehr nicht unmöglich, aber nicht wahrscheinlich. Daß Attalos ein Gruppenwerk in seiner Hauptstadt aufstellte, dessen eine Hälfte der Verherrlichung athenischer Siege galt, ist selbst unter der Voraussetzung, daß er seinem Galliersieg für die hellenische Welt dieselbe Bedeutung beilegen wollte, wie dem Tage von Marathon oder der Besiegung der Amazonen, schwer glaublich. Wie mag man sich auch die Beziehungen zwischen Pergamon und Athen denken mag, wie sehr auch die Amazonen und Marathonenselacht, gleich wie in der Rhetorik, so in der bildenden Kunst zum Gemeinplatz geworden war, dazu bestimmt, die Überlegenheit hellenischen Gelates über barbarische Rohheit zu veranschaulichen; um seinen Galliersieg zu verherrlichen — und darauf kam es für seine Hauptstadt doch zunächst an — brachte Attalos des Riesenapparates nicht, den die Ausführung einer Marathon- und Amazonenselacht in lebensgroßen Figuren nötig gemacht hätte. Ja es wäre der Galliersieg durch die drei anderen gleich umfangreichen Gruppen so erdrückt worden, daß er schwerlich zu der von Attalos beobachteten Wirkung gekommen wäre. Was aber die Hauptsache ist, von einem solchen Riesendenkmal — nicht viel unter 100 lebensgroßen Figuren — erwähnen nicht nur unsere Quellen kein Wort, sondern es haben auch die Ausgrabungen

davon nicht eine Spur zu Tage gefördert. Somit werden wir diese Annahme auf sich beruhen lassen dürfen. Das aber ist nicht bloß möglich, sondern in hohem Grade wahrscheinlich, daß den pergamentischen Künstlern, welche mit Ausführung des athenischen Wohlgeschmacks betraut waren, die von Attalos auf der Burg errichteten Kunstwerke, in erster Linie die Gallierstatuen, zahlreiche Motive geliefert haben, und wenn man den Gallier des Kapitols mit dem Gallier b (Abb. 1412) vergleicht, so empfängt man ganz den Eindruck, als habe der Künstler des letzteren jenen nicht nur stark benutzt, sondern abseits in einzelnen Motiven geändert, wobei dann, wie es zu gehen pflegt, die Züge der Vorlage in der Nachbildung nicht gerade verbessert herausgekommen sind. Was endlich das Verhältnis unserer Marmorstatuetten zum athenischen (Brouze) Original anlangt, so muß man sich gegenwärtig halten, daß die Modelle desselben ja in Pergamon blieben, zu jeder Zeit also den Künstlern für Anfertigung von Marmornachbildungen zur Hand waren. Wie weit die Genauigkeit der Nachbildung ging, ist freilich nicht zu sagen und eben deshalb muß jeder Versuch, aus den erhaltenen, zusammenhangslosen und nach keiner Seite hin die Gewähr vollkommener Treue bietenden Statuetten die ursprüngliche Aufstellung der vier Gruppen zu erraten, ein aussichtsloser bleiben.

So wenig also auch unsere Statuen geeignet sein mögen, von dem ursprünglichen Ganzen des attischen Anathems eine hinreichende Vorstellung zu gewähren, so bestimmt und klar ist die Anschauung, welche wir durch sie von der künstlerischen Eigenart desselben empfangen. Es ist dieselbe, die wir bei den Gallierstatuen fanden: auf der einen Seite scharfe Naturbeobachtung und sichere Fähigkeit, das Charakteristische zum Ausdruck zu bringen, auf der anderen künstlerische Selbstständigkeit in Verwertung gegebener Motive und Nachschaffen, nicht Abschreiben der Natur. Als geschichtliche Darstellungen stehen sie auf völlig historischem Boden, ohne aber dabei das historisch Tatsächliche den künstlerischen Rücksichten unter. Die Art, wie der trotzig, todverachtende Gallier gegenüber dem weichen, furchtsamen Orientalen in Miene und Haltung charakterisiert ist, kann nicht treffender und natürlicher gelacht werden, und dabei herrscht in allen Äußerlichkeiten der Tracht und Bewaffnung eine bis zum gemüden Gegensatz gegen die Wirklichkeit gedehnte Freiheit. Der eine Gallier ist ganz nackt, der andre hat einen Helm auf, der dritte eine Torques um die Hüften, der vierte eine Art Exomis; jener Perser ist nach Orientalenart voll bekleidet, doch läßt sein Chiton gegen die Wirklichkeit die eine Schulter frei, dieser ist — was ganz unerhört ist — völlig nackt und nur an seiner Mitte bekleidet. Ebenso ist es mit der Bewaffnung. Die Krieger haben bald oval, bald sechseckige, bald

gar keine Schilde; bald sind die Schwerter kurz, bald lang, bald gerade, bald krumm. Genug, die historische Genauigkeit ist, ganz im Gegensatz zur späteren römischen Kunst, immer und überall künstlerischen Forderungen geopfert, der Realismus in treuer Wiedergabe des Wesentlichen nicht im mechanischen Kopieren des Nebensächlichen gesucht. Auch da, wo die Künstler, wie bei der Amazone und dem Giganten, den Boden der Wirklichkeit verlassen müssen, kommt ihnen die Fähigkeit, das Charakteristische scharf auszudrücken, zu statten. Manchmal mögen hier die Farben etwas zu stark aufgetragen worden sein — die üppige Brust der Amazone und ihre männlich kräftigen Körperformen! —, wo aber ein entschlossenes Herausarbeiten des Charakteristischen möglich ist, da gelangen ihnen eigenartige und anziehende Schöpfungen. In dieser Beziehung ist die Figur des Giganten von besonderem Interesse. Eine so charakteristische Weiterbildung der menschlichen Form ins Über- und Unmenschliche hinein, ohne daß dabei das richtige Maß überschritten und die Gestalt zur Karikatur wird, stellt dem Takt und der Gestaltungskraft der pergamentischen Künstler das ehrenvollste Zeugnis aus.

Einen Unterschied jedoch meint man zwischen diesen Statuen und den größeren Gallierfiguren herauszufühlen, der nicht lediglich auf Rechnung der verschiedenen Dimensionen, sondern gesetzt werden zu müssen: die geringere Frische der Ausführung. Wenn man den capitulischen mit dem ihm so Ähnlichen Gallier b (Abb. 1412) vergleicht, so ist es nicht bloß die geringere Energie der Bewegungen, der weniger schöne Fluß der Linien und das geringere Maß von Ausdruck und Leben, das einem bei b auffällt, sondern auch die weniger individuelle Art der Formgebung. An dem Körper von b würde man ohne den Kopf schwerlich den Barbaren erkennen, an der capitulischen Statue ist jeder Zoll ein Barbar. Die Linien und Flächen bei b sind leerer, allgemeiner, man möchte sagen abgedroschener, das Gesicht bei, vom Schnurrbart und den Augenbrauen abgesehen, wenn auch nicht von heltenischer Form, so doch weit entfernt von dem unvergleichlich charakteristischen Ausdruck, den wir an der größeren Statue immer von neuem bewundern. Genug, die Statuette zeigt in allen Einzelheiten, daß der Künstler mit geringerer Interesse, mit geringerer Hingabe sein Werk schuf, daß der Vorwurf ihm kein neuer, alle Kräfte anregender war, sondern ein vielfach wiederholter, um nicht zu sagen angewandig gelernter. Auch hierin also zeigt sich die spätere Entstehung des Wohlgeschmacks. In ihm ist das Charakteristische verflacht und verunkelt, wie in der symbolischen Zusammenstellung mit der Giganten-, Amazonen- und Marathonaschlacht die politische Seite der Gallierlegende Attalos' I. verunkelt ist.

Der große Altar.

Nur zweimal geschieht dieses Wunderwerkes bei alten Schriftstellern Erwähnung. Gelegentlich des großen Altars des Zeus zu Olympia (s. oben S. 1067) erwähnt Pausanias V, 13, 8, daß bei diesem, wie ja auch in Pergamon (καὶ ἐν τοῖς καὶ ἐν Περγῶνι), der eigentliche Opferaltar aus der Asche der verbrannten Opfertiere hergestellt war. Und ein sonst unbekannter römischer Schriftsteller, frühestens aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, Ampelius, führt in seinem „Merksbüchlein“ (*liber memorialis*), einer ganz knappen, auf Anfänger berechneten Zusammenstellung von Notizen aus der Welt-, Natur- und Völkerkunde, im achten die Wunderwerke aufzählenden Kapitel über den Altar folgendes an: „Zu Pergamon befindet sich ein großer Altar aus Marmor, 40 Fufs hoch, mit sehr großen Skulpturen, der eine Gigantenschlacht enthält.“ Außer diesen beiden Angaben hat vielleicht nur die Apokalypse noch in ihrem ὁράσιον τοῦ οὐρανοῦ (II, 13, 14; vgl. XIII, 1, 2) eine Erinnerung an dieses Wahrzeichen von Pergamon aufbewahrt. Denn ein solches muß der schimmernde Altarbau gewesen sein, der dicht unter der höchsten Burghöhe, weithin sichtbar nach Westen, Süden und Osten, von vorspringender Terrasse auf die den Burgabhänge bedeckende Königs- und die im Thale sich ausbreitende Unterstadt herabschaute. Es muß anfallen, daß trotz der Selbignug der späteren Schriftsteller, sich gerade mit solchen Wunderbauten zu beschäftigen, dieser gewaltige Altar, der doch auch im Zeitalter der Kolosse nicht unbemerkt geblieben sein kann, so wenig Eindruck gemacht und so geringe Spuren seiner Haseles in der Literatur hinterlassen hat. Denn daß Ampelius ihn erwähnt, ist rein zufällig und berechtigt uns nicht, dem Altar unter den *miracula mundi* eine besonders hervorragende Stelle anzuweisen. Wer das Sammelbüchlein im achten Kapitel durchliest, sieht leicht, wie urteillos, willkürlich und selbst dem Katalog zusammengeschmiebt ist. Daß für Aufnahme in denselben nicht der Kunstwert, sondern irgend ein äußerliches Kuriosum maßgebend war, ist selbstverständlich. Neben dem Schilde Agamemnons, dem Bogen des Teukros, dem ehernen Kessel, in welchem Pelias gekocht wurde, der Hunt des Marsyas u. s. w. werden zwar auch Kunstwerke, wie die Parthenon zu Athen, der Sonnenkoloss zu Rhodes, die Tempel zu Olympia, Ephesos u. a. erwähnt, immer aber wegen irgend einer Äußerlichkeit, wie Größe, technischer Kunststücke u. s. w. Wenn also die pergamenische Ara in diese Gesellschaft geraten ist, so ist es lediglich die Größe ihrer Skulpturen, welcher sie diese Ehre verdankt. Das sonst an den „lebenden“ Wundern gerechnete Mausoleum zu Halikarnass fehlt beispielsweise, wenn nicht auffällig, so vermutlich deshalb, weil sein plastischer Schmuck nicht den Eindruck des Kolossalen macht.

Daß bei Pausanias der Aschenaltar und nicht die Gigantenschlacht die gelegentliche Erwähnung vernachlässigt wird, nicht Wunder nehmen; immerhin ist es bemerkenswert, daß er trotz seiner Vorliebe für die Πέρσανος ἡ ὕλη καὶ Κόρυς, deren Kunstwerke er mehrfach zur Vergleichung heranzieht, für dies gewaltige Relief nicht ein Wort hat. Noch auffallender vielleicht, als bei Pausanias, ist bei Strabo das völlige Schweigen über diesen Prachtbau. Gerade ihm mußte verdanken wir über berühmte Altäre in Kleinasiens interessante Mitteilungen. So berichtet er zweimal von dem „schimmernden Altar“ in Parion an der Propontis mit seinen 600 Fufs langen Seiten (418, 14), einem Werke des Hermokreon, das wegen seiner Größe und Schönheit sehr bemerkenswert sei (503, 20). Und von dem Altar des nach dem Brande wiederhergestellten Artemistempels zu Ephesos weiß er zu sagen, daß er ganz voll von Werken des Praxiteles sei (547, 37). Wollte man angesichts dieser Nachrichten aus dem Schweigen Strabos über den Altar zu Pergamon einen Schluß ziehen, so könnte es nur der sein, daß derselbe für Strabo oder seinen Gewährsmann etwas besonders Bemerkenswertes nicht hatte. Aber es ist geratener, hier dem Zufall einen weiten Spielraum zu lassen und über die Stellung des pergamenischen Altars zu ähnlich gearteten Werken, wenn möglich, anderswoher als ex silentio sich klar zu werden.

Erst das Zeitalter Alexanders d. Gr. und der Diadochen scheint, wie die Verhältnisse der Statuen aus Ungemessene gesteigert, so die Altäre zu großartigen Altarbauten ausgestaltet zu haben. Wie die Kolosse der früheren Zeit bei aller Größe der Verhältnisse ein gewisses Mittelmaß nicht überschritten und nie der Kolossalität zu nahe, sondern aus bestimmten Rücksichten auf den zu füllenden Raum oder das notwendig aufzubrauchende Material geschaffen wurden, so steht auch der größte hellenische Altar, der schon erwähnte des Zeus zu Olympia, sowohl hinsichtlich seiner Größe, wie seines architektonischen und plastischen Schmuckes erheblich hinter den hellenistischen Altarbauten zurück. In zwei Absätzen aufsteigend erreichte er eine Höhe von 22 Fufs, während der (elliptische) Umfang des unteren Absatzes 125, der des oberen eigentlichen Aschenaltars nur 82 Fufs betrug. Vergleicht man hiermit den Umfang des erwähnten Altars zu Parion, der sich bei voraussetzendem quadratischen Grundriss auf 2400 Fufs belief — ihn kam der von Hiero II. zu Syrakus erbaute Altar an Seitenlänge gleich (Diodor XVI, 83) —, und vorgegenwärtigt man sich, daß selbst so ephemere Bauten, wie der Scholcherhausen Hephestions, eine Seitenlänge von 700 und eine Höhe von 200 Fufs erreichten, so empfindet man sehr lebhaft die Steigerung der Ansprüche, welche die neue Zeit an Dimensionen stellte. Und Hand

in Hand mit dem Wachsen der Verhältnisse mußte die architektonische und plastische Ausschmückung gehen. Vom Zeusaltar zu Olympia erfahren wir in dieser Hinsicht nichts. Es schließt auch seine Anlage und sein geringter Umfang dergleichen aus. Denn der Unterbau war zum Schlachten der Opfer Tiere bestimmt, konnte also durch Säulen oder Statuen kaum noch eingeengt werden. Wie ausgedehnt der plastische Schmuck am Altar des Zeus Soter im Piräeus war, den als ein Werk des älteren Kephisodotos Plinius XXXIV, 74 rühmt (*ex parvo romparantur*), erfahren wir nicht. Doch läßt schon seine Lage im Temenos in unmittelbarer Nähe des Tempels einen irgendwie erheblichen Umfang nicht annehmen. Dazu waren so gewaltige Räume nötig, wie die hellenistischen Altaranlagen auf freier Höhe oder in weiter Ebene sich boten. Mögen auch nur wenige davon mit dem fünfstöckigen, von Statuen dicht besetzten Scholierhaufen des Hephaestion haben wettstreben können, so erforderten doch ihre großen Flächen schon an sich einen beträchtlichen Aufwand an architektonischem und plastischem Schmuck, um keinen kalten Eindruck zu machen. Wenn nach Strabos Ausdruck schon der im Tempel stehende Altar zu Ephesos «von Werken des Praxiteles ganz voll war», so werden wir für die so viel gewaltigeren Altäre zu Syrakus und Parion, die nicht bloß durch ihre Größe berühmt waren, in nicht geringerm Maße Architektur und Plastik zur Ausschmückung herangezogen denken dürfen.

Diese Verhältnisse muß man sich gegenwärtig halten, um für Beurteilung des pergamenischen Altars aus seiner Zeit heraus einen festen Boden zu gewinnen. Ein monumentaler Altarbau konnte in jener Zeit keine neue Aufgabe sein. Ob die Lösung, welche die pergamenischen Künstler versuchten, neu war, können wir nicht entscheiden, da uns über die früheren Bauten Angaben fehlen. Unmöglich ist es nicht, daß sich, wie für die Tempel, so für diese unter freiem Himmel liegenden Altäre ein festes Schema ausgebildet hatte. Die Kolossalität der Anlage läßt Einwirkung des Orients voraussetzen, mit dem das westliche Asien durch Alexanders Züge bekannt geworden war. In der That finden sich in den «Brandstätten (καυτήριον) der persischen Feueranbeter, deren Strabo 624, 12 bei Kappadokien gedenkt, im wesentlichen die Elemente wieder, welche wir beim pergamenischen Altar verwandt sehen. Nur muß man sich hierbei von der Vorstellung frei machen, zu welcher die Lexika verführen, wenn sie πυρκαϊὴν mit «Tempel, in dem die persischen ὁπάδοι das Feuer anbeteten», übersetzen. Strabo bezeichnet sie ganz treffend als ἀνὰ τὴν ἀφιδροίαν, also als «unbedeckte Gehöge» — Also ist der mit *aspire* verwandte Begriff des ἀνὰ — «von bedeutender Ausdehnung» — In der Mitte derselben,» führt Strabo

fort, «legt ein Altar, auf welchem eine Masse Asche, und die Magier unterhalten hier ein ewiges Feuer.» Hier haben wir also eine ausgedehnte, unter freiem Himmel liegende, rings umgebte Anlage mit einem Aschenaltar in der Mitte, Elemente, welche wir samt und sonders in dem oben S. 1216 geschilderten pergamenischen Altarbau wiederfinden.

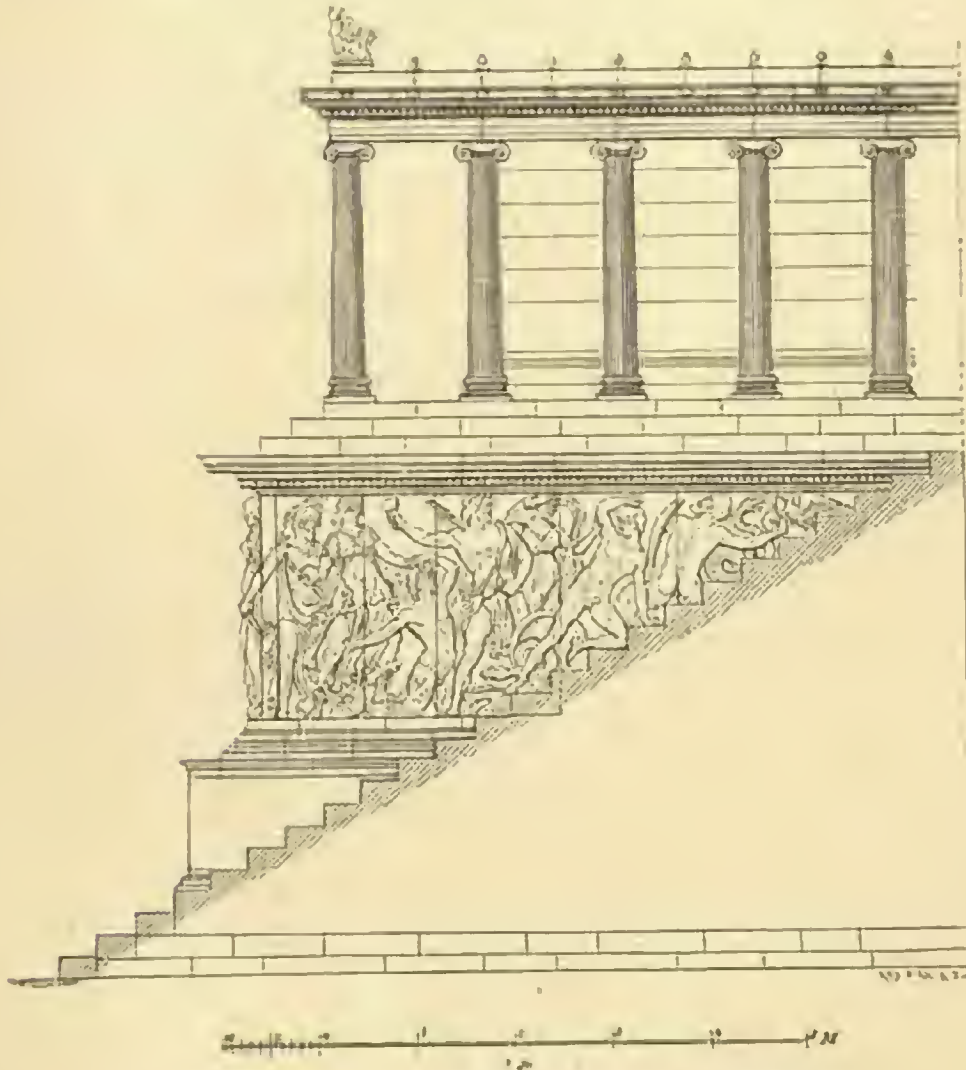
Zur Ergänzung des oben Gesagten bemerken wir noch folgendes. Der Altarbau erhebt sich in zwei deutlich gesonderten Stockwerken: oben eine zierliche Säulenhalle, unten ein festes, wiederum in zwei Teilen aufsteigender Kernbau. Der Grundriß ist nahezu quadratisch, nur um wenig länger von Nord nach Süd, als von Ost nach West (37,70 x 34,60 m). Rundet man die Zahlen auf je 100 Fuß Seitenlänge ab, so ist der Umfang, mit dem Altaranlagen von Parion und Syrakus verglichen, ein mäßiger und man begreift wohl, wie diese gigantischeren Bauwerke die Erinnerung an den pergamenischen Altar verblüffeln konnten. Der mächtige, weit eingestülpte Gigantenfries, dem an packender Wirkung kein Werk des Altertums gleichkommt, ist unten von kräftig vortretendem Sockel, oben von einem mächtig ausladenden, reichgegliederten Krauzgesims eingefasst. Letzteres ist von ganz ungemeiner Wirkung (s. die folgende Abb. 1418 der linken Treppenwange). Doppelt so weit ausladend, als seine Höhe (0,39 m) beträgt, bildet es mit seinem weit heranstretenden Zahnschnitt, seiner starken Hohlkehle und der gewaltig vorspringenden Hängeplatte für das darunter befindliche Hochrelief nicht bloß ein schützendes Dach, sondern auch einen charakteristischen Rahmen, welcher die Gestalten des Frieses wie aus dem Innern des Kernes nach außen strebend erscheinen läßt. Dieser Absicht dient außer anderen Einzelheiten, welche bei Betrachtung der Hauptgruppen hervorgehoben werden sollen, der Umstand, daß jede Unterbrechung, jedes Aufhören, jede seitliche Umrahmung des Frieses aufs ängstlichste vermieden ist, daß derselbe vielmehr ohne jeden Absatz auf allen Seiten herumläuft. Sogar die Ecken des Würfels bilden keine Einschnitte in der Komposition, sondern werden durch übergreifende Gewandstücke, Gliedmassen u. dergl. dem Auge möglichst entzogen. Als hätte der Fries gar keinen struktiven, sondern einen lediglich dekorativen Zweck, so sehr ist alles bei ihm in Bewegung, und die Säulenhalle oben scheint ebenso sicher auf brausenden Wagen ruhen zu können, wie auf diesem Meer von lebhaft bewegten Göttern, Giganten und Tieren. Nicht haben die Künstler geblissentlicher verstanden, als etwa ihre aufrecht stehenden Gestalten mit Rücksicht auf eine gerade über ihnen stehende Saule zu karyatidenhafter Ruhe zu zwingen. Jede Figur ist in ihren Bewegungen völlig frei. Nicht durch Raumzwang, noch weniger durch strukturelle Rücksichten gebunden folgten die Künstler

beliglich ihrer Phantasie und haben so ein Werk geschaffen, welches durch seine tektonische Ungeborgenheit in der antiken Architektur einen ähnlichen Platz eingenommen haben muß, wie die Barockskulptur in der modernen.

Von den Künstlerinschriften (oben S. 1216) hat sich mehrfach εἰκόνας erhalten, dann ein Ἀσκληπιον,

dann wäre die Ergänzung möglich. Ἀπολλώνιος καὶ Τανθράκος Ἀρτεμιδίου, καὶ ὁδοῦσαν δὲ Μεγασπότης. Τραλλινοὶ ἐποίησαν (II. Bericht S. 45).

Den Aufgang zur oberen Plattform des Unterbaues bildet eine in breiter Flucht — etwa $\frac{1}{2}$ der Seiten lange — in die Westseite desselben einschneidende Freitreppe, in deren Wängen sich das Hochrelief des



1418. Linke Treppenwange des großen Altars zu Pergamon. (Zu Seite 1250.)

der Vatermutter eines Künstlers, und als interessantester Rest gleichfalls ein Vatermutter Μεγασπότης. Wenn ein unweit von dieser Inschrift zu ταῖς κοίμαις εἰκόνας dazu gehörte, was nicht ganz sicher, aber auch nicht unwahrscheinlich ist, so würden wir vielleicht auf die Thatsache schließen können, daß die Künstler des tarnetischen Stiles an der Gigantomachie mitgearbeitet haben, denn

Gigantenfrieses hineinzieht, bis es sich gegen die oberen Stufen, wie die Abb. 1418 zeigt, totläuft. Die Säulenhalle ist mit einer Kassettendecke bedeckt, welche oben von zierlichen Statuen als Abschlußgliedern gekrönt wird. Auch der Oberbau war mit Reliefdarstellungen geschmückt, deren Platz sich jedoch nicht mit Sicherheit angeben läßt. Die Platten des selben sind nur etwa 1,5 m hoch und auf Gehung

geschnitten, so daß die Darstellungen nicht wie der Gigantenkampf nach außen, sondern nach innen blickten. Demgemäß werden sie an der inneren, dem Atrienhallar zugewandten Seite der Hallenwand gemessen haben. Bemerkenswert ist, daß diese Reliefs, wie der ganze Oberbau, vielfache Spuren des hastig Vollendeten oder Unfertigen aufweisen. So zeigen die ganzen Bauglieder über den Kapitellen eine auffallende Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Arbeit, die Profile sind kaum angelegt, die Wasserspeier nur in den Umrissen roh zugehauen, andre vorzunehmende Bauglieder ganz fortgelassen. Und ähnlich fehlt bei manchen Reliefplatten der Oberfläche die letzte Oberarbeitung, auf andern stehen noch die Meißpunkte, wieder andre sind erst in den Umrissen angelegt. Geht man fähig heraus, daß unerwartete Ereignisse einen hastigen Abschluß des Baues nötig machten und spätere Zeiten nicht gewillt oder nicht im Stande waren, das Unfertige zu vollenden.

Zur Feststellung der Zeit des Altarbaues geben, wie schon erwähnt, die Inschriften der Gigantomachie einen Anhalt und es kann nach Conzen oben angeführten Untersuchungen nicht nicht bezweifelt werden, daß Eumenes II. der Erlanger des Altars war. Eumenes war ein prächtlicher Fürst. Was Strabo XIII, 4 von der Erweiterung und Verschönerung der Stadt während seiner Regierung, von seinen Anlagen — dem Lusthain beim Nikephorion, der Bibliothek —, von seinen *ἀνάκτορα* berichtet, wird durch neuere Inschriftenfunde bestätigt. Das glänzendste dieser *ἀνάκτορα* war eben der Altar. Er weihte ihn Zeus dem Retter (s. oben S. 1214) und errichtete ihn an der am meisten in die Augen fallenden Stelle des Marktplatzes. Es war ein Siegesdenkmal, prächtiger als alle, die die Burghöhe schmückten. Und welche Siege Eumenes hiermit feiern wollte, sagte jedem der Hauptstempel des Baues, die Gigantomachie. Sie war schon für Antiochos das mythische Abbild seiner Gallerkämpfe gewesen (Kopp, *Die Gigantomachie in pompeianischer monumentaler Kunst*. Bonn 1883) und kein besseres und verständlicheres Symbol konnte Eumenes finden, wenn er an den Zeumaltar, welcher ein realistisches Abbild seiner Gallerkämpfe nicht gefehlet hätte, diese folgenreichsten seiner Siege verewigen wollte. Die Errichtung des Altars stand mit seinen übrigen Bauten auf der Burg, der Athenaburg und der Bibliothek, in engem Zusammenhang, so daß sie auch zeitlich mit jenen zusammengefallen sein muß. Es werden die Friesenschnitten nach den Kriegen gegen Persien und Pharnakes bis zum Ausbruch des zweiten makedonischen Krieges (190–170) gewesen sein, in welchen Eumenes so großartige Bauten unternahm. Der makedonische Krieg mag desselben dann unterbrochen haben und manches unfertig liegen gelassen sein.

Die Gigantomachie.

Von der Gesamtwirkung dieses gewaltigen Werkes lassen die auf uns gekommenen, wie immer bedeutenden Reste eine erschöpfende Vorstellung nicht mehr gewinnen. Indes ist der Eindruck auf denjenigen, der zum ersten Mal vor die Reliefplatten tritt oder eine gute Abbildung derselben sieht, auch heute noch ein so eigenartiger, daß es wohl lohnt, sich einen Augenblick darüber Rechenschaft zu geben. Zunächst ist der Anblick ein verwirrender. Auch wenn man das Störwerk in Abzug bringt, welches die Verstümmelung der Figuren im Gefolge hat, meint man im ersten Augenblick, in dem Gewirr der Linien sich nicht zurecht finden zu können. Vergeblich sucht das Auge nach einem Punkte, auf welchem es verweilen, nach einer ruhigen Fläche, von der aus es die Betrachtung beginnen könnte. Überall stoßt es auf bewegte Linien, die es mit sich fortzischen, hin und her werfen, keinen Anfang, kein Ende finden lassen. Treten dann bei längerer Betrachtung die einzelnen Figuren klarer hervor, so staunt man über die Neuheit der Bildungen, die Uvialität der Bewegungen, die Kühnheit der Stellungen. Das Einfache scheint mit Absicht umgangen, das Alltägliche vermieden, das Ungewöhnliche das Gewöhnliche zu sein. Wie ein Sturmwind geht es durch das Gemaß, peckend, bannend, hinreißend wirkt der Schwung des Vortrages, die Sicherheit der Zeichnung, die wahrhaft stauenswerte Meisterschaft in Behandlung des Marmors. Ohne das Einzelne zunächst zu fassen, ja ohne einmal danach zu fragen, überläßt man sich gern diesem unvergleichlichen Eindruck, der dem eines vielstimmigen, bräusenden Orchesters nicht unähnlich ist. Wie die Wirkung auf die Dauer sich gestaltet, muß hier vorüberhand muntersucht werden, nur das fällt man deutlich heraus, daß man hier an dem entgegengesetzten Pol derjenigen Kunst angekommen ist, welcher Winkelmann sein schönes Wort von der „Einfalt und stillen Größe“ als Erkennungsmerkmal auf den Weg gegeben hat.

Da der Altar (Zeus dem Retter geweiht war, unsteht ihm, dem Gigantenvernichter *κατ' ἑξοχήν*, in der Darstellung des Frieses eine hervorragende Rolle einzunehmen, und wir dürfen es als eine besondere Gunst des Schicksals ansehen, daß die Zeusgruppe (Abb. 1419 auf Taf. XXXVIII) nicht nur auf uns gekommen, sondern auch trotz aller Verstümmelungen doch so gut erhalten ist, um über keinen wesentlichen Punkt der Darstellung Zweifel zu lassen. Drei Gegner sind es, mit denen Zeus zu thun hat, eine Zahl, die keinem anderen Gotte gegenübersteht. Doch ist kein Sieg schon entschieden, nur einer der Gegner ist noch unverwundet und setzt den Kampf ansichtslos fort. Es ist der bärtige, schlangenhäufige Gigant an der rechten Seite, der seinen mächtigen Rücken dem Beschauer zuwendet, dem vollständigsten erhaltenen



Figur der Gruppe. Es fehlt ihm nur der rechte Arm, mit welchem er die Waffe (Stein) schwingt, und der untere Teil des rechten Schlangenhelmes, das, in einen Schlangenkopf endigend, sich nach rechts hin ringelte. Das von dicken, struppigem Bart- und Haupthaar umrahmte trotzige Antlitz, dessen wilder Ausdruck noch durch übermäßig zugespitzte Ohren erhöht wird, ist bis auf die Nasenspitze unverletzt. Die Augen sind ausgehöhlt, um durch einen farbigen Stein oder Email ausgefüllt zu werden, eine Tatsache, welche für die Frage nach der Bewahrung dieser Reliefs von Bedeutung ist. Denn in einem durchgängig weißen Marmorrelief hätte ein Künstler schwerlich zu diesem drastischen Mittel greifen dürfen, um die Lebendigkeit und Wildheit des Ausdrucks zu steigern. Wohl aber konnte das eingesetzte farbige Auge, seit Alters namentlich bei Bronzestatuen vielfach verwendet, in einem auch sonst bemohten Friese von bedeutender Wirkung sein. Der Gigant hat sich so hoch, als seine Schlangenhelme die Last des Körpers emporheben können, aufgerichtet und streckt den mit einem Tierfell umwickelten linken Arm dem Zeus entgegen. Über dem Arm sieht man den rechten Flügel und das Rumpfstück eines Adlers, welcher seine linken Flügel in den über der Achsel zum Vorschein kommenden Schlangenkopf schlägt, in den das linke Bein des Giganten ausläuft. In der rechten Krallen wird der Adler einen Blitz dem Zeus zugetragen haben.

Die imponierende Gestalt des Göttervaters ragt um mehr denn Haupteshöhe über seine urgeborenen und darum an der Erde haftenden Gegeuer empor. Völlig de face gestellt spannt Zeus beide Arme mächtig auseinander, in der Rechten — die Hand ist erhalten — den Blitz zum Wurf gefaßt haltend, mit der Linken die Ägis schüttelnd, deren Schuppen- und Schlangengewirr mit dem Tierfell des Giganten und den Schwingen des Adlers jenes auf den ersten Blick schwer zu entzäuselnde Durcheinander bildet. Frei aus dem weiten Gewand, das in typischer Weise bei Zeus nur den Unterkörper verhüllt, tritt der muskulöse Oberkörper heraus, für welchen der weite Mantel einen wirkungsvollen Hintergrund bildet. Die Entwicklung der Figur ist die denkbar breiteste; von dem Blitz in der Rechten bis zur Spitze der Ägis umwickelten Linken umspannen Zeus' Arme einen Raum, wie er weiter nicht gedacht werden kann. Und die Füße geben den Armen nichts nach. Wir können die Spannung nur an den Knien ermessen, denn das linke Bein verliert sich vom Knie abwärts in den Reliefgrund, als ob Zeus aus dem Hintergrunde heraus nach vorn trete. Eine ähnliche Anordnung läßt sich vielfach in dem Gigantenfriese wahrnehmen: er geht über die Entwicklung hinaus und zieht die dritte (Tiefen-) Dimension auch da mit heran, wo die Telle nicht mehr ausgearbeitet, sondern zur Ergänzung

der Phantasie des Beschauers überlassen worden. Wie weit aber ist dieser bis zur äußersten Grenze der Bewegung geführte Zeus von dem Göttervater entfernt, wie er nach den Schöpfungen der Künstler, vor allen nach Phidias olympischem Zeus im Bewußtsein des Volkes lebte! Wie verschieden ist dieser leidenschaftlich einherstürmende Kampfgott von dem in stiller Majestät thronenden Olympier, bei dem alles maßvoll war, selbst die Art, wie er mit leiser Hebung der Linken das Scepter hielt! Ihm glaube man, daß schon das Selgen seines Hauptes den Olymp erbeben machte; unser Zeus hat seine Kraft bis zum äußersten angespannt und die Unmöglichkeit sie zu steigern nimmt der Gestalt für unsre Vorstellung ein gut Teil des Göttlichen.

Den Raum zwischen Zeus und seinem Gegeuer füllt die Figur eines jugendlichen, ganz menschlich gebildeten Giganten aus, welcher auf die Knie gestürzt ist und — wie man trotz des zerstörten Gesichtes an der Kopfhaltung sieht — seinen Blick nach oben Zeus entgegen richtet. Seine Rechte sinkt herab, die Linke — stark zerstört — greift nach der rechten Schulter, als fühle der Gigant dort einen Schmerz. Eine sichtbare Wunde ist nicht vorhanden, auch keine Spur des Zengeschosses, das die Wunde verursacht haben könnte. Aber die Wunden erscheinen wie zusammengeknüpft, der Leib ist eingezogen und deutlich tritt das Knochengestüt des Brustkorbes hervor, als durchzuckte ein Krampf den jugendkräftigen Körper. Will man diesen Giganten nicht als bloße Füllfigur ansehen, die der Künstler ohne Rücksicht auf den dargestellten Vorgang hineingesetzt hat, so läßt sich vermuten, daß der Gigant die Macht des Medusenhauptes, das auf der Ägis voranzusetzen ist, an sich erfährt. Ganz ohne Waffen ist er in den Kampf geeilt, vielleicht um Zeus die Ägis zu entreißen; da wird er des verstörenden Hauptes ansichtig und stürzt, auch ohne sichtbare Wunde, kampfunfähig zu Boden. Auffallend bleibt bei dieser Erklärung die Stellung des Kopfes, welcher stärker nach hinten gedreht sein mußte, um das Medusenhaupt zu sehen. Auf jeden Fall liegt eine gewisse Unklarheit vor und es scheint dem Künstler mehr auf zweckmäßige Ausfüllung der Lücke, als auf verständliche Darstellung der Situation angekommen zu sein. Der rechte Unterschenkel steht fast senkrecht zum Reliefgrunde und verliert sich in diesen von der Mitte der Wade ab.

Die Verwundung des letzten Giganten läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Ein mächtiger Blitz, an welchem man die Handhabe und zu beiden Seiten derselben einen gedrehten, von spitzen Zinken umgebenen Dorn klar unterscheidet, ist ihm in das dicke Fleisch des Oberschenkels gedrungen, so daß Dorn und zwei Zinken unten wieder herauskommen. Infolge dessen ist er rücklings auf eine

feilsche Erholung gesunken, stützt sich kraftlos mit dem rechten — größtenteils verlorenen — Arm gegen den Boden und streckt die Linke — man sieht die Finger unter Zeus Mantel — wie hilfflehend zu Zeus aus. Die Innenseite des runden Schildes ist von den Flammen erfüllt, welche vom Blitz ausgehen. An der linken Hälfte gewahrt man unter dem Schildrande den oberen Teil der Schwertscheide, welche von einem Schulterriemen gehalten wird. Das Schwert wird der Gigant in der Rechten, mit der er sich auf den Boden stützt, festgehalten haben. Wie eng die einzelnen Kampfscenen des Frieses aneinandergerückt und wie sehr die Künstler bemüht waren, möglichst jedes freie Plätzchen des Reliefgrundes auszufüllen, dafür ist die Löwen- oder Tigerklaue lehrreich, welche in der linken Ecke oberhalb des Schildrandes sichtbar wird. Sie gehört dem Felle eines Giganten aus der sich anschließenden Gruppe an.

Die Zeusgruppe besteht aus vier Tafeln verschiedener Breite — sie schwankt im Fries zwischen 0,6 m und 1,1 m —. Das genaue Anpaassen der übergreifenden Teile der Figuren zeigt, daß die Ausführung des gewaltigen Hochreliefs — es erhebt sich bis 0,5 m — erst nach Versetzung der Platten am Altar selbst stattgefunden hat. In bezug auf die Reliefbehandlung gehört die Zeusgruppe zu den ausgezeichnetsten des Frieses. Die Figuren kommen, von einzelnen Teilen abgesehen, alle zu voller Entwicklung; Haufungen, Überschneidungen und perspektivische Wagnisse sind vermieden. Vortrefflich ist die Charakterisierung der schwächeren, flügeren Körper gegenüber den volleren, reiferen Lösungen, dagegen eine Verschiedenheit zwischen der Körperbildung des Zeus und der des bärtigen Giganten, wenn man vom Gesicht und den Schlangenhelmen absieht, nicht wahrzunehmen. Die beiden Oberkörper weichen weder in den Verhältnissen noch in der Durchbildung irgendwie erheblich voneinander ab. Ebenso haben die Körper der beiden jüngeren Giganten nichts für diese erdgeborenen Wesen Charakteristisches. Wenn ihre Lage sie nicht als Giganten kennzeichnete, könnten sie ebenso gut Götter wie Menschen sein. Die Künstler dringen also mit ihrem Gestaltungsvermögen nicht tief, sie erreichen nicht einmal ihre Vorgänger, die den Giganten des Attalosanthems (Abb. 1417a) von den menschlichen Figuren auch in der Körperbildung sehr wohl zu unterscheiden wußten, sondern begnügen sich zur Charakteristik mit äußeren Zuthaten, von denen wir an dem Zeusegner die Schlangenbeine und Tierohren kennen lernen (Brunn, Kunstgesch. Stellung der pergam. Giganten. S. 18 ff.). Der Oberarmel hat im wesentlichen menschliche Form, nur gegen das Knie hin nimmt er allmählich die rundlich-elastische Form des Schlangenkörpers an, um dann in den geschuppten, in einen Kopf auslaufenden Schlangen-

laß überzugehen. Die Verbindung zwischen den menschlichen und tierischen Formen ist hier eine sehr geschickte, die Schlangen selbst aber sind, wie die auch den Kopf ganz bedeckenden Schuppen zeigen, nicht nach der Natur gebildet, sondern phantastische Schöpfungen, bei denen sich der Künstler weniger um den tierischen Organismus, als um ein wirkungsvolles, überraschendes Aussehen gekümmert hat. Auch in ihnen überwiegt das Dekorative das Organische. Stannenswert ist der mechanische Fleiß. Wie jede einzelne Schlangenschuppe mit gleicher Sorgfalt ausgearbeitet, wie die Zotteln des Tierfells, die Federn des Adlerflügels, das Schuppen- und Schlangengewirr der Ägis, das Rinnenwerk am Schuh des Zeus, der Blitz mit den lodernden Flammen im Marmor wiedergegeben ist, das wird stets von neuem Bewunderung erregen. Auch dies aber ist ein Beweis dafür, welche Bedeutung das Äußerlich Dekorative in den Augen der Schöpfer dieses Frieses hatte.

Wie im Kultus auf der Burghöhe und in den Inschriften der Siegesanathema mit Zeus verbunden Athena erscheint, so ist sie ihm auch als Vorkämpferin in der Gigantenschlacht gesellt (Abb. 1420 auf Taf. XXXVIII). Auch sie ist vor den übrigen göttlichen Teilnehmern am Kampf durch die größere Anzahl der sie umgebenden Figuren ausgezeichnet. Es sind, wie bei Zeus, deren drei, ein Gigant und, dem Geschlecht der Göttin entsprechend, zwei weibliche Figuren. Erbsichtlich ist die Hauptgruppe — Athena und der Gigant — als genaues Gegenstück zu den Mittelfiguren der Zeusgruppe komponiert. Wie Zeus schreitet Athena mächtig aus, wie sein Gegner ist der Ibrigo auf das eine Knie gesunken und streckt das andre Bein weit nach hinten aus. Auch darin, daß die Götter bekleidet, die Gegner völlig nackt sind, entsprechen sich beide Gruppen. Am Altar war eine unmittelbare Vergleichung beider dadurch ermöglicht, daß sie nur durch ein schmales Zwischenstück getrennt waren. Im einzelnen finden sich, wie bei allen antiken Gegenständen, Abweichungen. Die hauptsächlichsten in der Art, wie der Gegner vernichtet wird. Athena trägt den runden Schild am linken Arm, über dem armellosen gegürteten Überschulterhilt die Ägis mit dem Gorgoneion, auf dem — vorn ganz abgesplitterten — Haupte den Helm. In der Rechten hält sie keine Waffe — die Lanze müssen wir von der Linken zugleich mit dem Schildgriff gehalten denken —, sondern packt mit derselben den jugendlichen Giganten im langen, lockigen Haar. Sein Versuch, sich von der Hand zu befreien, ist vergeblich, denn die Schlange der Göttin hält mit dem unteren Teile ihres Leibes den rechten Unter- und Oberarmel des Giganten eng aneinander geschüttet, hat sich dann um seinen linken Oberarm geschlungen und schlägt nun ihre Zähne in seine rechte Brust. Diese ungemein lebendige



Figur erscheint auf den ersten Blick in einigen Motiven mit dem Laokoon der berühmten Gruppe (s. oben S. 25 Abb. 26) verwandt und man hat sogar in ihr das Vorbild desselben zu besitzen gemeint. Indessen ergeben sich bei genauerem Zusehen viel mehr Verschiedenheiten als Ähnlichkeiten, so daß kein Grund vorliegt, eine direkte Abhängigkeit des einen Werkes vom anderen anzunehmen. (Die weiteren an diese Frage sich knüpfenden Folgerungen sind im Anschluß an Kekulé's Schrift: »Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon« eingehend besprochen von A. Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantentries des pergamenischen Altars. Berlin 1854). Auch dieser ganz menschlich gestaltete Gigant ist nur durch eine äußerliche Zuthat, durch das mächtige Flügelpaar, als solcher kenntlich, der schöne Körper und das auf die Schultern fallende Lockenhaar haben nichts von den trotzigsten Söhnen der Erde. Die Gruppe ist weder als ganzes noch in ihren Einzelmotiven eine Erfindung des pergamenischen Künstlers. Sie kommt ganz ähnlich auf den Friesen des Apollotempels zu Phigalia, des Niketempels zu Athen, des Mausolleums zu Halikarnass vor; die Athena aber, der wir auf attischen Münzen und Reliefs in gleicher Haltung begegnen, scheint in Athen gestaltet zu sein, von wo die pergamenischen Künstler vielfach ihre Vorbilder hergenommen haben. Trotz ihrer nicht originalen Erfindung aber gehört die Gruppe zu den einheitlichsten und schwingvollsten des Frieuses und verrät eine souveräne Macht der Künstler über die Motive, wie über den Marmor. Die in der Diagonale auseinanderstrebenden Körper der Athena und des Giganten, die sich schneidenden und kreuzenden Linien ihrer Bewegungen, die Energie der Stellungen, das Herüber und Hinüber der Arme, der wirkungsvolle Hintergrund, den für den nackten, auch durch die Schlangenringel nicht verdeckten Körper das Gewand der Göttin, für den Kopf die schwingenartigen Flügel bilden, alles das ist meisterhaft ausgedacht und mit erstaunlicher Sicherheit ausgeführt.

Von rechter Hand fliegt, eben mit dem linken Fuß die Schulter eines mit dem Gesicht zu Boden gestürzten Giganten berührend, von welchem man in der Ecke unten den rechten Arm erkennt, eine um Kopf und Oberkörper zerstörte, jugendlich anmutige Gestalt auf Athena zu, Nike, ihre stete Begleiterin im Kampf, hier von besonderer Bedeutung, weil Athena ihren Beinamen Nike sich in der Gigantenschlacht erworben hatte. Ihr Chiton, Ärmellos und um die Hüften geführt — man ersieht dies aus den an dieser Stelle zusammengehenden Falten —, hat sich auf der rechten Schulter gelöst, denn weit streckt sie die Rechte dem Haupte der Göttin entgegen, um dasselbe zu krönen. Die herabfallenden Enden des Chitons enthüllen die rechte Brust des

Mädchens, das eben auf der Grenze zwischen Kind und Jungfrau steht. In der gesenkten Linken wird Nike einen Palmzweig oder eine Binde getragen haben. Zwischen Nike und Athena ragt Ge, die Mutter der Giganten, deren Name (auf der Abbildung nicht zu erkennen) im Felde unter Athenas Schild steht, nur mit dem Oberkörper aus dem Boden empor, auch dies eine den pergamenischen Künstlern fertig überlieferte Gestalt der älteren Kunst (s. oben unter »Gaa« und S. 595, Abb. 637). Ihr schmerz erfülltes, von lang herabwallenden Locken umrahmtes Antlitz blickt mit tränenschweren Augen zu Athena empor und stehend breitet sie die Arme mit auswärts gerichteten Handflächen — von der linken sind drei Finger deutlich sichtbar — aus. Hinter der Linken sieht man den oberen Teil eines mit Früchten gefüllten Horns, das Symbol der fruchttragenden Mutter Erde. Ihr Antlitz zeigt etwas von dem Ausdruck der Niobe, wie ihre Lage als Mutter ja die gleiche ist. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Gesichtes des Giganten mit dem seiner Mutter: dieselben tiefliegenden, emporblickenden Augen, dieselbe schmale Stirn mit den zusammengezogenen Brauen, dieselbe Fülle lockigen Haares. Wohl nicht ohne Absicht hat hier der Künstler die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn so stark betont, um die Scene rührender zu gestalten. Erbarmungslos waltet die Göttin ihres rächenden Antes und zum Schrecken der Vernichtung tritt die Seelenangst der Mutter.

Auch diese Gruppe besteht aus vier Platten. In der Reliefschandung steht sie auf derselben Höhe, wie die Zeusgruppe. Ja sie scheint diese in manchen Punkten noch zu übertreffen. Auf die schwingvolle Komposition und Abgeschlossenheit der Hauptgruppe ist schon hingewiesen. Auch decken sich hier die Figuren noch weniger, wie dort, und kommen im einzelnen noch vollständiger zur Wirkung. Das Bestreben, den Raum möglichst zu füllen, tritt in gleicher Weise hervor. Die Flügel des Giganten haben keinen andern Zweck, als die Lucke über seinem Kopfe zu füllen und zu den Flügeln der Nike ein Gegengewicht zu bilden. Die untere Ecke links nimmt der Rumpf eines auf den Rücken gestürzten, mit einem Panzer bekleideten Giganten ein.

Aus sechs zum Teil allerdings recht beschädigten Platten hat sich die Heliosgruppe (Abb. 1421 auf Taf. XXXIX) wieder zusammensetzen lassen. Bei genauer Betrachtung lassen sich alle wesentlichen Motive herausfinden. Rechts fährt in dem langen Gewande der griechischen Wagenlenker, ein schawlartiges Tuch über den Schultern und dem — weggebrochenen — vorgestreckten linken Arm, der Sonnengott auf einem mit vier Pferden bespannten Wagen aus dem Meere auf das felsige Gestade, indem er eine Fackel, deren Schaft hinter dem Kopfe erhalten ist, mit der Rechten zum Stofs erhebt. Er hat, wie

wenn er oben erst den Wagen bestiegen hätte, nur den rechten Fuß auf den Boden des Wagenkorbes gesetzt, der linke ist weit außerhalb desselben zurückgestellt. Der geschwefte Rand des Wagenkorbes ist deutlich zu erkennen. Schwieriger schon ist es von der Lage des Hades eine klare Vorstellung zu gewinnen, weil die Pferde so kurz angejocht sind, daß sie nicht vor, sondern mit dem Hinterteil neben dem Wagenkorbe — zwei an jeder Seite desselben — herlaufen. Auch ist vom Rade die untere Hälfte vom Wasser verdeckt, so daß zwischen dem Schwanz und den Hinterbacken des zweiten, am weitesten nach rechts stehenden Pferdes nur die eine der beiden Speichen und ein kleines Stück des ebenfalls sehr kurzen Radreifens zu sehen ist. Dieses zweite Pferd scheint noch mit beiden Hinterbeinen im Wasser zu stehen, auch das rechte Hinterbein des ersten ist noch teilweise davon bedeckt, das linke, frei herausgearbeitete — weggelassen — wird oben den festen Boden berührt haben. Deutlich erkennbar ist die Wagenleiche mit dem durch kreuzweis geschlungene Rinnen an ihrem oberen Teile befestigten Achs. Dieser legt sich nur über die beiden Deichselpferde (Zyren), die beiden äußeren Handpferde (ἡεραπόποι) laufen auf der Wildbahn, d. h. außerhalb des Joches, an der Leine. Von den Zügeln ist ein Stück am Halse des vordersten Pferdes sichtbar. Sie sind nicht straff angezogen, weil die Pferde vor dem ihnen entgegen tretenden Giganten scheuen und sich bücken. Dieser streckt ihnen als mit einem Tierfell bewehrte Länke entgegen und hebt die Rechte zum Hieb oder Wurf, eine Figur, die schon im Fries des Parthenon in ganz gleicher Weise vorkommt. Der Gigant tritt aus dem Hintergrunde vor die Pferde, sein linkes Bein ist durch den vom Rücken gesehenen Oberkörper eines Gefallenen verdeckt, über den er fortgestiegen ist. Der Gefallene war von den Hüften an bekleidet, sein ganzer Unterkörper verliert sich in den Reliefgrund. Zu dem Giganten gehört das Stück eines von ihnen gesehenen Schildes, welches auf der zweiten Platte (von rechts) unter den Pferden sichtbar ist. Der Gefallene ist auf die rechte Schulter gestürzt, den linken Arm noch im Hängel des Schildes, der hierdurch aufrecht stehend erhalten wird. Zwischen dem rechten Bein des stehenden und dem Rücken des gefallenen Giganten bemerkt man die beiden Hinterfüße eines Pferdes, welche den Anschluß der beiden folgenden Platten sichern.

Dargestellt ist eine Göttin, welche in halb liegender Stellung von einem galoppierenden Pferde dahingetragen wird. Sie hält mit der Linken die — plastisch angeführten — Zügel, an welchen sie den Kopf des Pferdes zurückleitet, und schwingt in der erhobenen Rechten vermutlich eine Waffe. Auch die Göttin blickte sich nach dem Vorgange hinter

Ihr um. Bekleidet ist sie mit einem armellosen, feinfaltigen Chiton, den eine mit langen Enden gebundene, durch die Feinheit und Natürlichkeit der Ausführung bewunderungswürdige Schürze gürtet. Im Rücken flattert ihr Mantel. Der obere Teil des Kopfes der Göttin war nach einem in diesem Fries wiederholt zu beobachtenden Verfahren besonders aufgesetzt und ruhte, wie z. B. auch die Helmspitze der Athena, über die Oberkante der Relieffläche hinaus in das Deckgesims hinein (Puchstein, Arch. Ztg. 1884 S. 215). Für die Benennung dieser Lichtgöttin kommen zwei Namen, Selene und Eos, in Betracht. Da die Göttin dem Sonnenwagen unmittelbar vorausreitet, ist es ungleich wahrscheinlicher, daß es die letztere ist, denn sie flieht nicht vor Helios, wie es bei Selene das Natürliche wäre, sondern zieht mit ihm in den Kampf. Man hat bisher nur deshalb den Namen Eos dieser Gestalt nicht zuversichtlich geben zu können gemeint, weil die Göttin der Morgenröte gewöhnlich geflügelt und auf einem Wagen fahrend dargestellt wird. Indes ist eine angeflügelte Eos in der bildenden Kunst keineswegs selten und daß sie auch reitend gedacht werden konnte, beweist ihr schon oben Bd. I S. 482 aus Eripi Or. 1004 angeführtes Beiwort *ὑποπόδας*. Eine reitende Eos bietet vielleicht das Deckbild einer Pyxis aus guter Zeit (Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 65), wo dem Sonnenwagen eine Frau vorausreitet, welcher ein von einer Flügelfigur gelenktes Viergespann vorausfährt. Zwar nennt der Herasgehor letztere Eos und die Reiterin Selene, allein der Platz, den dann Selene zwischen der Morgenröte und dem Sonnengott erhalten würde, wäre doch sehr auffallend. Die flüchtige Zeichnung läßt wohl einen Zweifel daran zu, ob der Maler mit dem Rausch, den das Gewand der Flügelfigur und der Brust bildet, dem weiblichen Busen, der für die jugendliche Gestalt sehr stark wäre, gemeint hat. Es kann sehr wohl ein etwas verzeichneter Gewandbussch sein, wie er sich schwächer auch bei Helios findet. Das kurze Haar macht, mit dem der Selene verglichen, durchaus nicht den Eindruck, als gehöre es einer Frau an. Ist aber die Figur weiblich, dann kann an ihrer Benennung als Phosphoros nicht gezweifelt werden und für die Reiterin bleibt dann nur der Name Eos übrig.

Zur Vergleichung mit dem Viergespann des Helios geben wir in der folgenden Abb. 1422 in größerem Maßstabe ein Zweigespann tauriger Rosse, welche über einem zu Boden gestürzten Giganten, dessen linkes Bein man unter den Pferden sieht, hinwegstürmen. Die Haltung des Vorderpferdes ist etwas ganz ähnliche, wie beim Heliosgespann, ebenso auch die Befestigung des Joches an der Deichsel. Nur wird dieses nicht durch Riemen, sondern durch einen starken Ploock gehalten und seine Enden sind auf



1421. Originalmodell des Pergamonischen Altars. Hell. 1910.



1127. Allegorie der geistlichen Macht: Zwangsgepan. (Zu Seite 1257)



1123 Gigantomachie des pergamenischen Altars: Szene (Zu Seite 1159)

dem Rücken der Pferde festgebunden. Interessant ist diese Platte als ein Beispiel für die Kühnheit der Künstler, womit sie an die Lösung perspektivischer Probleme gingen. Das Joch sitzt in Wirklichkeit rechtwinklig auf der Deichsel. So aber war es im Relief nicht darstellbar, weil es, genau von der Seite gesehen, durch die Verkürzung zu einem unkenntlichen Klotz zusammengedrückt wäre.

Deshalb wählte der Künstler seinen Standpunkt etwas hinter dem Gespann und erhielt so die Möglichkeit, das Joch in seiner Länge sichtbar zu machen. Der Versuch kann kaum als gelungen gelten, denn das Auge empfindet auch so schwerlich die Winkel als rechte; virtuos aber ist die Lösung einer Aufgabe, die der Natur des Reliefs so durchaus widerstrebt. Auf dem Wagen stand eine Figur mit vor



Die Skulpturen der pergamonischen Altar- Apollongruppe

gehaltenem, rundem Schild, der in der Seitenansicht dargestellt war — Rest vor dem Halbe des hinteren Pferdes —, und flatterndem Gewand, wovon ein Stück über dem Hinterteil des Vorderpferdes. Solcher Gespanne haben sich noch mehrere erhalten. Es ist ein stehender Zug aller ausführlicheren Gigantomachie Darstellungen, daß die Hauptgötter in den Kampf fahren (Michaelis, Parthenon S. 144). Das Gespann des Zeus ist wahrscheinlich vorhanden: vier geflügelte Pferde, welche im Galopp über einen Leichenhaufen dahinjagen. Ein ähnliches muß man sich neben Athene denken.

Eine wegen ihrer weichen, vollen Formen, wegen der anmutigen Kopfwendung und wegen der ungemessen sorgfältigen Ausführung vielbewunderte Frauengestalt ist die unter Abb. 1423 abgebildete Göttin. Sie sitzt auf einem Tiere, welches für ein Pferd nicht ganz groß genug zu sein scheint und deshalb für einen Maulesel gehalten worden ist, wodurch die schon an sich wahrscheinliche Deutung der Göttin auf Selene nur noch mehr gesichert werden würde. Denn schon bei der Selene, welche die Darstellung der Aphrodite-Geburt auf dem Baltron des olympischen Zeus auf der einen Seite abschloß, herrschte über das Tier, auf dem sie ritt, ganz derselbe Zweifel und Pausanias weiß zu berichten, daß es sogar eine „einfältige“ Sage gab, welche man mit Bezug auf Selene von dem Maulesel erzählte (V, 11, 8). Diese Gestalt ist in vielen Bezügen das Gegenbild zur Eos der Heliosgruppe. Sie wird vom Rücken aus gesehen, doch so, daß ihr ins Profil gewendetes Gesicht dem Beschauer sichtbar ist. Ein feingefalteltes, gegürtetes, armloses Untergewand, welches den spitzigen Nacken und die linke Schulter freiläßt, und ein den Unterkörper einhüllender Mantel bilden, wie bei Eos, die Kleidung. Als Sattel dient ihr ein zottiges Fell. Ihre Rechte war erhoben, ihre Linke ging gerade herab und stützte sich vermutlich auf den Rücken des Tieres, dessen ruhiger Gang für Selene nicht minder typisch ist, wie das Aufsitzen der Hand. Im Hintergrund der Rest eines mächtigen Flügels. Ohne der Figur die Anerkennung gefälliger Anordnung und fleißiger Durcharbeitung versagen zu wollen, wird doch bemerkt werden dürfen, daß sie im ganzen etwas unbehagliches und auf äußerlichen Effekt berechnetes hat. Hat ist der Gewandsaum über dem Nacken, verzeichnet erscheint die rechte Schulter, welche an der mächtigen Linie der linken gemessen, etwas zu kurz gekommen ist, und der glatte Nacken ist zwar effektiv durch das linienreiche Gewand gehoben, aber nicht eben fein modelliert.

Abb. 1424 auf Taf. XI. vereinigt eine Reihe interessanter Bruchstücke, ohne daß dieselben also wirklich zusammengehören. Links zunächst eine der merkwürdigsten Gruppen des Frieses. Ein Gott,

nackt bis auf einen Schurz um die Lenden, würgt einen Giganten, der eine Mischgestalt aus nicht weniger als drei Elementen ist. Der Kumpf ist der eines Menschen, der Kopf der eines Löwen — auch die Unterarme sind in Löwentatzen verwandelt —, die Beine laufen in Schlangen aus, ein Mischwesen, wie es in der früheren Kunst ohne Beispiel ist, auf dem Fries aber sich noch einmal bei einem Giganten wiederholt, dessen Körper gleichfalls aus drei Elementen zusammengesetzt ist: Mensch, Schlange und Buckelochse. Die Einzelmotive fanden die Künstler vor, verarbeiteten sie aber zu selbständigen Schöpfungen, die ebenso sehr von Phantasie, wie von Gestaltungskraft zeugen. Unsere Gruppe ist den Darstellungen des Herakles, der den nemesischen Löwen würgt, nachgebildet. Der Gott hat den Löwengiganten mit dem linken Arm um den Hals gefaßt und schnürt ihm die Kehle zu, indem er ihn mit aller Macht gegen seine linke Brustseite drückt. Wie die aufrechte, eher etwas hintenüber geneigte Stellung des Gottes und die deutlich sichtbare rechte Schulter zeigt, würgte er nicht auch mit der Rechten den Gegner, sondern hatte dieselbe mit irgend einer Waffe erhoben, um den Todesstreich gegen den Nacken des Giganten zu führen (Belger, Arch. Ztg. 1888 S. 87). Gernadeso ist der Löwenwürgende Herakles auf einer, wie man annimmt, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammenden Münze des Dynasten Lykkeios (a. n. O.) abgebildet) dargestellt, nur daß dieser wegen des Rundes der Münze sich stärker nach vorn überbengt. Der Gigant stemmt sich mit seiner linken Tatze gegen das vorgesetzte linke Bein des Gottes, um sich der Umschnürung zu entziehen, die rechte Pranke schlägt er in den Arm desselben. Im Felde links oben Rest eines Flügels.

Mit dieser Gruppe hängt die folgende nicht zusammen. Apollo, kenntlich an den jugendlichen Formen und dem Köcher, der an einem über die Brust gehenden Bande hängt, völlig de facto gestellt, hält in der weit vorgestreckten Linken den Bogen und entnimmt mit der Rechten dem Köcher oben einen neuen Pfeil, eine Gestalt, welche an Frische und lebensvollen Formen, wie an Ebenmaß der Glieder kaum ihresgleichen im Fries hat. Besonders schön und, um einen Ausdruck Winkelmanns zu gebrauchen, wie über Leben geformt, ist das linke Bein mit der sich anschließenden Brustseite. Die Linie von der Wade bis zur Achsel mit ihren feingefühlten Erhebungen und Senkungen, ihren weichen Übergängen wird man am Original nicht unde, immer wieder und wieder zu betrachten. Aber auch die übrigen Teile, so namentlich die schön modellierte Brust, stehen weit über den meisten anderen Figuren, die ihren dekorativen Zweck durch eine schamatische und etwas oberflächliche Formgebung mehr oder minder deutlich verraten. Und

doch verläugnet auch diese herrliche Figur, welche in sehr deutlicher Weise an den Apoll des Belvedere (oben S. 105) erinnert, nicht ihre Zugehörigkeit zu einem Werke, bei welchem Pergamon oder Geschmack die Künstler auf die Majestät der Ruhe und schlichten Natürlichkeit freiwillig verzichten ließe. Gerade ein Vergleich mit dem seiner theatralischen Pose wegen hart getadelten Apoll des Belvedere ist in dieser Beziehung äußerst lehrreich. Dessen glatte, elegante, mark- und muskellose Körperformen kommen einem diesem lebenerfüllten Körper gegenüber fast tot und pappenhaft vor, und doch steckt selbst in diesem abgeblästen Abbild eines herrlichen Werkes noch ein Stück vom Göttlichen, welches aus dem Apoll des Friezes gänzlich gewichen scheint. Ohne Zweifel kommt dieser Eindruck von der größeren Ruhe der Bewegungen bei jenem her. Unser Apoll hat beide Arme erhoben, sehr viel mächtiger schreitet er aus, sehr viel energischer ist der Zug in den Falten seiner Chlamys, aber gerade diese gestelgte Bewegung läßt in letzter Linie seine Gestalt weniger erhaben erscheinen, als sein schwaches Gegenbild.

Zu Füßen des Gottes, welcher, wie der Gigant vor dem Heliosgespann — der in seiner ganzen Haltung mit Apollo auffallend übereinstimmt —, aus dem Hintergrund hervorzutreten scheint, liegt ein, dem sterbenden Gallier des Kapitols einigermaßen ähnlicher Gigant, welcher sich mit der Rechten einen Pfeil aus dem linken Auge zu ziehen sucht — der Kopf hat sich später hinzugefunden —, während er mit der Linken — Rest der Hand unter der Schlinge — den Körper stützt. Ein schlangenfüßiger, vom Rücken aus gesehener Gigant, in der Linken ein — bis auf undeutliche Reste verbrochenes — Tierfell, erhebt die Rechte zu einem Wurf oder Stoß gegen Apollo. Zwischen dieser und der folgenden Figur fehlt wiederum die Verbindung. Es ist dies ein jugendlicher, völlig nackter Krieger, welcher, die Lanze zum Stoß mit der Rechten geführt, zum Angriff vorstürmt. Auch von dieser Figur hat sich der behelmte Kopf später hinzugefunden, der dadurch von besonderem Interesse ist, weil bei seiner Auffindung noch deutliche Reste von Farbpuren in den Augen vorhanden waren, ein neuer Beweis für die schon oben ausgesprochene Ansicht, daß auch die Künstler der Gigantomachie auf Mitwirkung der Farbe nicht verzichten haben, trotzdem sie Violon, was die frühere Kunst farbig anzugeben pflegte, wie Bänder, Rinnwürmer, Ähren, Stäbe, Ornamente u. dergl., mit unendlicher Mühe plastisch heranzubereiten. Es wird auf diese Frage noch einmal unten in anderem Zusammenhang zurückgekommen werden.

Eine der merkwürdigsten und durch die Verbindung lebendigster Zeichnung, virtuoser Technik und, möchte man sagen, barocker Anordnung für die Richtung der Künstler unserer charakteristische Gruppe

ist die unter Abb. 1425 vorgeführte. Hauptsächlich tritt die wundervolle Gestalt des Dionysos hervor. Wir erkennen ihn an den Schaftsgeflechten, deren Riemenswerk und überschlagende Ränder wieder ein Beispiel staunenswerter Detailarbeit sind, an dem kurzen, nicht ganz bis zu den Knien reichenden, feingefalteten Ärmelchen, der um die Hüften zu einem schönschleudenden Rausch aufgenommen ist, an dem ägisartig um die Brust gelegten und mit einem zusammengeknöteten Riemen gegürteten Reif und endlich an dem langwallenden Haar, dessen Lockenringel vorn auf beide Schultern niederfallen. Um die Achsel geschlungen trägt der Gott noch einen Mantel, dessen Enden weithin im Rücken flattern. Stürmische Bewegung atmet die ganze Figur; die weit gesetzten Beine, die ausgestreckten Arme — in der Rechten wird man den Thyrsostab voraussetzen dürfen —, die wehenden Gewänder zeigen ein unaufhaltsames Vordringen, das schon durch den bloßen Anprall den Gegner zum Wanken bringt. Und der Gott hat hierbei noch Unterstützung. Denn sein Panther, dessen Hinterbeine und Schwanz sichtbar sind, springt gleichfalls zum Angriff an und zwei Satyrn, als Diener des Gottes kleiner gebildet, dringen nicht weniger stürmisch mit vor. Von dem vordersten ist der größte Teil des Körpers sichtbar — ein zottiger Schnurr dockt die Lippen —, doch ist der im Hochrelief gearbeitete Kopf weggebrochen; von dem zweiten ist, außer dem rechten Unterarm mit Stab, am Reliefgrund das Gesichtsprüf mit den charakteristischen Bockswarzen am Hals kenntlich. Die Bewegungen der Satyrn entsprechen genau denen des Gottes: der linke Fuß ist vor, der rechte zurückgesetzt, der linke Arm wie zur Deckung vorgestreckt, der rechte mit der Waffe versehen. So stürmen sie vor, wie eine geschlossene Phalanx, deren Reihe selbst der Panther nicht verläßt. Die drei parallel gestellten rechten Beine, des Panthers, des Gottes, des Satyrs — daß der zweite dieselbe Bewegung machte, sieht man an seinem in höchstem Relief angelegten Oberschenkel über der Kniekehle des ersten — machen ebenso wenig einen guten Eindruck, wie die Parallelen der rechten Arme, und finden ihre Erklärung nur in der Absicht des Künstlers, eben die Vorstellung einer in geschlossener Kolonnen vorrückenden Truppe, deren Führer Dionysos ist, hervorzurufen. Den Gott aber zu einem Feldherrn zu machen, dafür lag für den pergamenischen Künstler ein ganz besonderer Grund vor. Daß Dionysos als Führer seiner Satyrn und Silenen am Gigantenkampf teilnahm, war die gewöhnliche Vorstellung (Eurip. Cycl. 5 ff., wo Silen von sich sagt: ἀπὸ γῆρας ἡδὲν δορὶ ἐνδεδόξαι αὐτὸν ποδὶ παρὰ ποταμῶν τερνὸς Ἑρμῆδος ἱεῖαν ἡδὲν ἑταῖρον δορὶ ἔχοντα), die späterhin durch des Gottes indische Feldzüge noch weiter ausgestaltet wurde. Gerade

In Pergamon aber, auf dessen Burghöhe er neben Zeus und Athene am meisten verehrt wurde, trug er als Führer in der Schlacht den bezeichnenden Namen *Kabirpatas* (Conze, Zur Topographie von Pergamon S. 9) und es dürfte kaum zu bezweifeln sein, daß dem Künstler dieser Beiname des Gottes vorschwebte, als er für seine Gruppe die wenig zweckmäßige, den Gesetzen der Reliefbildneret durchaus widersprechende Anordnung der Figuren wählte.

Dieselbe Anordnung kehrt in der in Abb. 1426 wiedergegebenen Gruppe wieder, hier durch einen andern Umstand veranlaßt, (Von der jetzt bedeutend vervollständigten Gruppe — es hat sich links und rechts noch je eine Platte dazu gefunden — ist eine brauchbare Photographie noch nicht veröffentlicht; der Holzschnitt, nach einer Zeichnung Otto Kullies angefertigt, ist im ersten Bericht über die Ausgrabungen publiziert.) Hier ist die dreigestaltige Hekate weder in der Weise der älteren Kunst dargestellt, als sie als Einzelgestalt bildete, noch in der der späteren, in welcher sie als eine Vereinigung von drei bebildeten, mit dem Rücken an eine gemalene Säule gelehnten Frauenfiguren erscheint, sondern die Künstler haben die drei Gestalten, ähnlich wie in der Dionysosgruppe an hintereinandergeschoben, daß nur die vorderste vollständig, von den beiden andern dagegen lediglich die Arme und der Kopf teilweise zu sehen sind. Auf diese Weise erhalten wir eine der überraschendsten Bildungen: drei rechte Arme, der vorderste eine Fackel zum Stofs erhebend, der mittlere eine Lanze fallend, der hinterste, in niedrigem Relief angedeutet, ein Schwert



1426 Gigantomachie des pergamenischen Altars Dionysosgruppe. (Zu Seite 1260)

schwingend; zwei linke Arme, der eine den Schild tragend, der auch den zweiten verdeckt, der andre die Schwertscheide haltend; endlich drei Köpfe, vom mittleren das Gesicht — an einem besondern Stücke mit Eisenplatten umstückt —, vom hintersten der Haarschopf konisch. Ob diese Extravaganzen auf einem gemeinsamen Rumpf aufsitzen oder zu ihnen der Rest der Körper hinzuzudenken ist, darüber gibt das Relief nicht Aufschluß und es ist möglich, daß der Verfertiger der Gruppe sich selbst darüber nicht klar geworden ist. Denn ein so vollständiges Vorschwinden der beiden hinteren Körper, wie es in letzterem Falle hier vorausgesetzt werden mußte, ist ganz unmöglich — auch hinter Demos

schlangenkörperiger Gigant von erstem, fast selten Gesichtsausdruck, wie er eher einem Gott als einem erdgeborenen Riesen zukommt. Man hat deshalb den Kopf, ehe er mit dem Schlangenkörper verknüpft war, für den eines Mergottes, lange sogar für den des Poseidon selbst gehalten, ein neuer Beweis, wie wenig den Künstlern an scharfer Charakterisierung gelegen war. Der Gigant erhebt gegen die Göttin mit beiden Händen einen mächtigen Felsblock, während die Schlange seines einen Beines mit ungemein lebendigem Ausdruck in den Schild derselben beißt. Der Hund der Hekate, von welchem nichts weiter zu sehen ist, als der Kopf — wie sein Rumpf sich mit den Beinen der Hekate abgefunden hat,



142a. Götterkampf des pergamenischen Altars. Hekategruppe. (Zu Seite 1261.)

sind Teile von den Körpern der Satyrn zu sehen — und die eigentümliche Wendung der ersten Gestalt, die weder von rechts nach links, noch von links nach rechts, sondern in den Reliefgrund hinein schreitet, läßt zwei weitere ihr im Wigo stehende Figuren gleichfalls wenig passend erscheinen. Anderseits möchte eine Gestalt mit einem Rumpf, sechs Armen und drei Köpfen in der hier anschauend vermittelten Bildung schwerlich einen anderen als monströsen Eindruck machen, wenn nicht eben der Phantasie des Beschauers durch die Stellung derselben ein weiter Spielraum gelassen wäre. Man sieht, es kommt auch hier nur auf äußere Wirkung an; wie sie erreicht wird, ist für den Künstler eine Frage von untergeordneter Bedeutung.

Hekates Gegner, der auf der Abbildung bis auf das eine Schlangenhaupt fehlt, ist ein härtiger,

ist nicht leicht zu sagen —, schlägt seine Zähne in den Oberschenkel des Giganten.

Auch die zweite Gruppe rechts ist nicht vollständig. Die aus vielen einzelnen Stücken der Hauptsache nach vollständig zusammengesetzte Artemis, eine der unnutzigen Figuren des Frieses, fehlt bis auf das rechte Bein, welches sie einem toten Giganten — auf der Abbildung fortgelassen — auf die Brust setzt. Bemerkenswert ist die wunderbar sorgfältige Ausführung aller Einzelheiten des Plattenwerkes und der Verzierungen des Schattiefels. Hier ist die virtuoseste Technik wahrhaft verschwunden. Auch die vor dem Fuß zum Vorschein kommende linke Hand, welche dem eben erwähnten nicht sichtbaren Toten zugehört, ist ein Wunder naturalistischer Ausführung. Sie ragt völlig körperlich aus dem Reliefgrund heraus, den Arm und die Verbän-

ding mit dem Rumpf muß der Beschauer sich ergänzen. Artemis trägt den gewöhnlichen kurzen Chiton und ist im Begriff einen Pfeil auf ihren Gegner, einen jugendlichen, völlig nackten Giganten von liebster Bildung, abzuschießen. Derselbe trägt einen runden Schild, dessen gorgoneion geschmückter Bügel an Sauberkeit der Ausführung einem Kameo nicht nachsteht, auf dem Kopfe einen buschigen Helm und in der Rechten ein mitsamt dem Arm verloren gegangenes Schwert. Die Schwertschneide wird an seiner linken Seite sichtbar. Es muß auffallen, daß der Gigant gegen den drohenden Pfeilschuß sich nicht besser deckt. Statt den Schild vor sich zu halten, hält er ihn zur Seite, richtet seine Augen fest auf das Gesicht der Artemis und scheint sich der Gefahr gar nicht bewußt zu werden. Es ist deshalb wohl anzunehmen, daß ein alter Zug der Gigantomachie darstellungen vom Künstler hier benutzt ist, wonach die Götter nicht nur mit wirklichen Waffen, sondern schon durch ihre bloße Erscheinung die Erdemöhne besiegen. Vor allem ist es die Macht des Eros, der die Giganten so gut, wie die wilden Tiere, erliegen. Auf einer Vase des 5. Jahrhunderts (veröffentlicht von Heydemann, Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura, Halle 1881, danach Trendelenburg, Gigantomachie des pergamen Altars, Berlin 1884 S. 54, vgl. denselben in der Philol. Wochenschr. 1882 N. 37) sehen wir mit fünf Kämpferpaaren Artemis mit dem Plektron auf einen zu Boden gestunkenen Giganten eindringen. Dieser allein trägt keinen Helm, er allein, obwohl einer so gut wie unbewaffneten Göttin gegenüberstehend, läßt sein Schwert nachlos zu Boden sinken und begnügt sich damit, derselben starr ins Angesicht zu sehen. Und Ähnliches erwähnt Themistios in der Beschreibung einer ephernen Gigantomachie (XIII, 177a p. 217 D.). »Gegen die übrigen Götter, sagt er, erheben die Giganten ihre Waffen, die einen Felsstücke, die anderen Eichenstämme, andre noch anderes. Nur der dem Eros gegenübergestellte Gigant — auf der Seite der Götter kämpfen nämlich auch Eros und Aphrodite mit — ist nicht nur nicht von kühnem Mut beseelt, sondern auch seine Waffen sind ihm entfallen: gelähmt und gebannt (παρηνός καὶ τετραπηνός) erliegt er samt den Schlangen sich freiwillig in die Niederlage.« Es erinnert dieser Zug lebhaft an die Episode aus der Zerstörung Ilios, wo Menelaos mit gestücktem Schwert auf Helena eindringt, aber durch deren Liebreiz gebannt das selbe fallen läßt, eine Episode, die schon in den Metopen des Parthenon dargestellt ist.

Zwischen Artemis und ihrem Gegner steht nun ein bärtiger schlangenförmiger Gigant von einem ähnlichen Wulsthaum angefaßt wie er Hekate begleitet. Gerade so, wie er das Wild zu packen gewohnt ist, hat er den Giganten im Genick gepackt

Durch diesen geschickten Griff macht er denselben völlig wehrlos; seine Wucht drückt dessen Kopf tief herab und würde ihn ganz zu Boden reißen, wenn der Gigant sich nicht mit seiner gegen die Erde gestemmen Linken — durch den Schlangenkörper verdeckt — aufrecht erhalte. Mit der Rechten greift er nach dem Kopf des Hundes und bohrt dabei den Zeigefinger tief in das rechte Auge desselben. Die Schlange des rechten Beines hilft der Hekate ins Gewand. Wie die ganze Artemisgruppe, gehört auch dieser Gigant zu den am sorgfältigsten ausgeführten Figuren des Frieses. Er ist fast völlig unversehrt erhalten, von einer Frische der Epidermis, als hätte er eben aus der Werkstatt, und von einem Fleck der Ausführung auch im Kopfe, wie er sich nicht häufig im Fries findet. Der Grund hiervon ist ein äußerlicher. Durch die tiefe Lage rückt dieser Kopf mehr in die Augenweite des Beschauers, als die der aufrecht stehenden Figuren. Deshalb wandte ihm der Künstler dieselbe Sorgfalt zu, wie den übrigen unteren Teilen des Frieses, den Schlangenkörpern, Schuhen u. dergl. Bei den Köpfen, welche der Augenweite entrückt sind, nimmt man eine viel allgemeinere Formgebung wahr und man würde beispielsweise die Köpfe der Göttinnen in ähnlichem Umfang mit einander vertauschen können, ohne eine wesentliche Änderung des Gesamteindrucks der Gestalten oder gar einen fühlbaren Widerspruch zwischen Kopf und Körper herbeizuführen. Wo bei den Frauenköpfen der Versuch individueller Charakteristik gemacht ist, beschränkt er sich auf Äußerlichkeiten, wie größere oder geringere Fülle, Haartracht, Kopfschmuck und ähnliches. In den geistigen Ausdruck Abwechslung zu bringen, durch individuelle Gestaltung der Stirn, des Auges, des Mundes, der Kopfform auf das Ausdrück jene Fülle von Leben zu zaubern, wie es in den Gestalten des 4. Jahrhunderts pulsiert, das haben die Künstler sich wenig angelegen sein lassen.

In den Achselhöhlen ist beim Giganten das Haar plastisch angegeben, eine Eigentümlichkeit, welche wir schon beim Giganten des Atlasanathems wahrgenommen haben. Auch der starke Haar- und Bartwuchs, der im Verein mit den buschigen Brauen vom Gesicht nur einen kleinen Teil frei läßt, erinnert an dieses Vorbild. An dem Hunde der Artemis sind alle drei Arten des Reliefs zur Verwendung gelangt: am Kopf, der völlig körperlich heranstreift, das stärkste Hochrelief, am Leib, der am Original zwischen den Beinen der Artemis sichtbar ist, das Flachrelief, am Schwanz ein Mittelding zwischen beidem, eine Art Reliefbehandlung, welche, in der früheren griechischen Kunst ohne Beispiel, an die Stillosigkeit der Barockzeit gemahnt.

Wir beschließen die Einzelbesprechung der Gigantomachie mit dem charakteristischen Stück,

welches sich von der rechten Treppenwange erhalten hat (Abb. 1427). Ein schlangenförmiger und außerdem geflügelter Gigant erhebt in der gewohnten Weise beide Arme zu Wehr und Wurf. Um seine Schultern ist ein Tierfell in der Weise gelegt, daß nicht die zottige Außenseite, sondern die glatte Innenseite sichtbar wird, an deren Rand die Haare wie regelmäßige Franzen mit größter Sorgfalt ausgebreitet sind. Die Absichtlichkeit der Anordnung (Brunn n. n. O. S. 11) drängt sich hier um so stärker

die Wahl eines Schlangenfelles, der gerade dazu gemacht erscheint, den Stufen der Treppe mit seinen Windungen zu folgen und die scharfen Winkel auszufüllen. Diesen Vorteil hat sich, wie man sieht, der pergamenische Künstler entgehen lassen. Die Schlange folgt nicht nur nicht den Treppenausschnitten, sondern ihre Windungen sind mit unverkennbarer Absichtlichkeit gerade so angeordnet, daß sie mit jenen kollidieren. Die Folge davon ist, daß die auf der Abbildung unterste



1127 Gigantenschle des pergamenischen Altars: rechte Treppenwange.

auf, als jene Regelmäßigkeit der Natur des Felles widerspricht, welche sonst mit aller Traur nachgebildet ist. Der Schlangenkopf des rechten Reins wendet sich gegen einen Adler, der den obersten, schmalsten Teil der Treppenwange — sein rechter Flügel füllte den letzten Ausschnitt derselben — einnimmt. Wie bei der Zeusgruppe schlägt der Adler seine linke Kralle in den Unterkiefer der Schlange, indem er die rechte gekrümmt erhebt. An dieser Platte ist vor allem die Art der Raumerfüllung bemerkenswert. So wenig geeignet ein an einer Seite treppenartig ausgeschüttelter Raum zur Ausfüllung mit Reliefs an sich sein mag, so vorteilhaft ist dafür

Treppenstufe ein großes Stück aus dem Oberschenkel des Giganten und dem Schlangenkopf herauszuschneiden, daß auch die folgende Ecke noch in letzteren etwas einbringt und das letzte Feld unter dem Flügel des Giganten von dem hier a jour gearbeiteten Schlangenkopf gar nicht gefüllt wird. Auch der nächste, nicht mehr vorhandene Treppenabsatz muß in das Gefieder des Adlers eingeschnitten haben. Es sind dies Verstöße gegen das Gesetz der Raumerfüllung, welches recht eigentlich eine Schöpfung der griechischen Plastik schien. Man braucht nur an die aus dem Relief hervorgegangenen Giebelgruppen oder an die Isokephalie der Friesen oder an die Hochreliefs

der Metopen zu denken, mit dem Gesetz der Raumerfüllung als einem überall aufgebenden zu begreifen, freilich mit einer Einschränkung. Es handelt sich bei dem Giebeldreieck genauso gut wie beim Quadrat der Metopen mit dem langen, schmalen Bande der Frieses um Ausfüllung einer Fläche. Nur die Anordnung nach Höhe und Breite, nicht die Tiefe kommt bei diesen Reliefs in Betracht und nur in jene beiden Dimensionen ist das Gesetz der Raumerfüllung gebunden. Im Gigantenfries aber erachten sich die Künstler darauf nicht beschränkt, sondern behandeln die Figuren so, als ob ihnen die Entwicklung auch nach der Tiefe unbekannt wäre. So wenig sie irgend eine seltliche Einarbeitung, irgend eine Scheidung der Gruppen durch ornamentale oder architektonische Zwischenglieder, ja strenggenommen nicht einmal eine obere Begrenzung kennen, da einzelne Relieftteile in das Kranzgesims hineinragen, so wenig sehen wir den Reliefgrund als eine unverrückbare Grenze an, mit welcher sie bei Anlage der Figuren rechnen wollten. Diese verlieren sich in ihn hinein, treten aus ihm heraus, zwischen zwei für das Auge unverbundenen Körperteilen bildet er das ideale Rundglied und wo nur immer es angeht, wird seine glatte, materielle Fläche dem Blick durch figürliche Elemente entzogen. Dem entsprechend kennt der Gigantenfries auch nicht die ideale Oberfläche, welche sonst im griechischen Relief die Grenze zu bilden pflegt, aber welche nach außen vorpringende Relieftteile nicht hinausgehen dürfen. Der Unterschenkel eines Giganten in hockender Stellung ragt beispielsweise in seiner ganzen Länge von der Hüfte bis zum Knie unverkürzt aus dem Reliefgrund nach außen und springt in voller Körperlichkeit nicht bloß weit über seine Umgebung, sondern auch noch ein gutes Stück über die obere Sockellinie hinaus. Wie weit die pergamonischen Künstler in diesem Streben, die Tiefenwirkung des Reliefs zu erhöhen, durch Anwendung von Farbe unterstützt wurden, läßt sich heut nicht mehr ausmachen. Da aber eine, wenn auch in engen Grenzen ausgeführte Bemalung nunmehr auch für die Gigantomachie feststeht, so wird man eine dunkle Tönung des Reliefgrundes unsommt voraussetzen dürfen, als eine solche an andern kleinasiatischen Denkmälern sich mit Sicherheit hat nachweisen lassen. Dadurch würde die von den Künstlern beabsichtigte Wirkung wesentlich gesteigert worden sein.

Auch an den Reliefs der linken Treppenwange, welche bis auf unwesentliche Teile in voller Ausdehnung erhalten und oben auf dem Längsschnitt Abb. 1418 — mit den Ergänzungen — skizziert sind, läßt sich das Einschneiden der Treppenabsätze in die Darstellung deutlich verfolgen, am auffallendsten, wenigstens auf der Zeichnung nicht erkennbar, bei dem zweiten jugendlichen Giganten von oben. Dessen

Stellung ist für den ungünstigen Raum wahrhaft genial erfunden. Mit dem rechten Fuß stützt er sich gegen die äußerste Kante der neunten Stufe, mit dem linken Bein kniet er auf der siebenten, die linke Hand ruht auf der sechsten, genug, er ist komponiert, als stürze er an dem Abhang einer Anhöhe nieder, wobei sich die für die Treppenabsätze notwendige Silhouette von selbst ergibt. Doch kreuzt der Künstler absichtlich diese Anordnung, indem er den Unterschenkel des Giganten nicht oben auf der Stufe aufliegen, sondern durch dieselbe fast zur Hälfte unten abgeschlitten werden läßt. Handelte es sich um die Ausfüllung einer Friesfläche, so ständen wir hier einem Beispiel von Künstlerhumor gegenüber, die sich über ein stets beachtetes Gesetz nur deshalb hinwegsetzt, um es nicht so zu machen, wie andre; so aber erkennen wir auch hier nur den mit äußerster Folgerichtigkeit durchgeführten Grundsatz, die körperliche Wirkung des Hochreliefs durch Nichtachtung der Flächengrenzen zu steigern.

Das Friesrelief macht einem plastischen Schmuck des Giebels analoge Entwicklung durch. Wie dieser mit dem Relief (Megaronschatzhaus zu Olympia, Giebelreliefs der Akropolis) beginnt — Purgold in den Ber. d. arch. Ges. zu Berlin Juli 1885 —, dann zu Rundwerken fortschreitet, welche durch ihre geringe Tiefenentwicklung völlig wie Hochreliefs wirken (Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia), bis zuletzt die Figuren — freilich in bestiraktem Einfache — nicht mehr bloß neben-, sondern auch hintereinander treten (Westgiebel des Parthenon), ebenso sehen wir in der Gigantomachie das Hochrelief fast bis zur Wirkung von Rundwerken entwickelt. Diese Wirkung konnte freilich nur durch Aufgeben der tektonischen Bedeutung des Reliefbandes erzielt werden. Das Giebelfeld bietet dem plastischen Schmuck unter allen Umständen einen neutralen Raum, das Friesband nur so lange, als es seinen Charakter eines von außen umgelegten Streifens nicht verleugnet. Sobald es, wie bei der Gigantomachie, zu einem stützenden Gliede wird, sind seiner plastischen Verzierung bestimmte Grenzen gezogen. Das Auge fordert, daß in den Figuren oder wenigstens in der Umrisslinie derselben der Gedanke des Tragens und Lastens seinen Ausdruck finde. Man hat gemeint, es sei dieser Forderung in dem Gigantenfries in der That Rechnung getragen. Die Gigantomachie sei der lebendig gewordene Grundbau, der Stereobat für die obere Säulenhalle, dessen Hochrelief an die *alla rustica* bearbeiteten Quadern eines wichtigen Unterbaues erinnere (Braun, Kunstgesch. Stellung d. perg. Gigant. S. 16 ff.). Diese Erklärung würde sicherlich allgemein befriedigen, wenn sie nach der Stelle, welche der Fries am Altarbau einnimmt, und nach den Verhältnissen zwischen Säulen-

hülle und Unterbau möglich wäre. Die im Verhältnis zum Unterbau sehr geringe Höhe des Säulenbalkes läßt letztere eher wie eine Brustwehr, eine leichte Umrahmung der Plattform erscheinen, als wie eine lastende Tempelhalle, und der so übergewaltig zum Ausdruck gebrachte Kampf der statischen Kräfte würde dieser geringfügigen Belastung gegenüber völlig ungreiflich sein. Diese Säulen konnten auf leichteren Grundnüssen ruhen. Aber auch der Platz des *Prinzes* scheint dem Gedanken an einen *Stereostalla vestigia* wenig Vorschub zu leisten. Dazu müßte er doch wohl tiefer am Boden sitzen und nicht selbst durch einen Stufenbau und einen seiner eigenen Höhe fast gleichkommenden Sockel emporgehoben sein. Diese Anordnung zeigt, daß dem Architekten der Fries die Hauptsache beim ganzen Altarbau war, und wenn sich für eine so starke Bebauung eines sonst untergeordneten Baugliedes weder eine strukturelle Begründung noch eine entsprechende Parallele finden läßt, so beweist das eben nur, daß dieser Altarbau für uns ein einzig dastehendes Denkmal einer nicht sehr skrupulösen Zeit ist, und seine Erbauer dem Eigensinn und seiner Wirkung alle andern Rücksichten untergeordnet haben. Der Unterbau trägt den Opferaltar. Dieser wird über die Erde emporgehoben, damit der Rauch frei aufsteige zu den Wohnungen der Götter, die vom Berge zu Bergen blüthenbeschnitten. Aus Schlangen der Tiefe dampft ihnen der Athem erstickter Titanen, gleich Opfergerüchen, ein leichtes Gewölke. In diese Tiefe thun wir bei der Gigantomachie einen Blick.

Bei einer Länge von rund 400 und einer Höhe von reichlich sieben Fuß hatte der Gigantenfries einen Flächeninhalt von nahezu 3000 Quadratfuß. Der Parthenonfries hat zwar ca. 620 Fuß Länge, aber nur drei Fuß Höhe, heißt also im Flächeninhalt um beinahe die Hälfte hinter jenem zurück. Um diesen gewaltigen Raum zu füllen, mußten die pergamonischen Künstler, welche sich der bestmöglichen Wirkung wegen der gesperrten Schrift des Maseion und anderer Preise nicht bedienen konnten, ein Götterheer aufbieten, wie es unserer Wissenschaft bisher die bildende Kunst nicht aufgebieten hatte. So aber aus schließlich gerade die Gigantomachie Darstellungen aus allen Epochen der griechischen Plastik und Malerei sind, in der Regel beschränken sie sich auf die Hauptgötter des Olymp und Herakles. Damit aber konnten unsere Künstler nicht auskommen. Sie mußten auch zu den niederen Wesen der Götterwelt, auch zu abgelegeneren Gestalten derselben greifen. Es ist eine stattliche Zahl von Gottheiten, die selbst die heutige trümmervolle Zustand des Frieses noch erkennen oder aus Inschriften entnehmen läßt. Mit Sicherheit werden an ihrer Erscheinung erkannt Zeus, Athene, Nike, Apollon und Artemis, Helios,

Dionysos mit den Satyrn, Hekate, Kybele, mit Wahrscheinlichkeit Eos, Selene, Hera, Koreas, ein Kakt. Hierzu kommen aus Inschriften an bekannten Gottheiten nicht weniger als fünf Meerwesen: Okeanos, Poseidon, Amphibrite, Nereus und Triton, sodann Ares, Aphrodite und Iphigeneia, an weniger geläufigen Themis, Dione, Eryx und Asteria, die Schwester der Leto und Mutter der Hekate. Gerade die letzten Namen zeigen, daß zu solchen Gestalten die Künstler sich verzeihen mußten, um den Anforderungen des Staates gerecht zu werden, wie sie Himmel, Erde und Meer abdecken mußten, um in ihrem Götterheer keine Lücken zu lassen. Und alle diese zahlreichen Kämpfer und Kämpferinnen mußten, so friedlich auch sonst ihre Wirksamkeit sein mochte, bewaffnet sein. Das erforderte ein ungeheurer Arsenal. Zwar galien die Attribute der Götter schon vieles her. Außer den eigentlichen Waffen wie Schwert und Lanze, Regen und Keule, ließen sich darunter *Dyckes*, Thyrsus, Scepter, Blitz, Hammer, Fackel und ähnliche vortrefflich als solche verwenden; aber das ganze Heer damit auszustatten, waren ihrer immer noch nicht genug. Deshalb mußten die Künstler, wo es möglich, neue Waffen erfinden — bei gewissen Lanzen und Schwertern mocht man Ähnliche an gallische Waffen zu finden —, oder aber die gleichen bei wehr als einer Figur verwenden. Von jenen soll nur eine wegen ihrer Seltsamkeit und wegen des Interesses, das sich an ihre Trägerin knüpft, erwähnt werden: eine Hydra, um deren Bauch sich eine kleine lebendige Schlange ringelt (abgeb. Arch. Ztg. 1884 S. 213). Eine Göttin mit Kopfschilder, Binden (*στεφανη*) im Haar, Überschlüsschiffen und fest über die Brust gelegtem Mantel schlingert dieselbe auf einem vor ihr auf Kule gestürzten Giganten. Dieser an sich nicht mit einem Schilde gegen den Wurf zu decken, die Göttin aber hat den oberen Schildrand mit der linken gefaßt, um ihn herabzurufen und ihrem Geschosse freien Bahn zu schaffen. Eine große Schlange unterstützt den Angriff der Göttin. Trotz dieser charakteristischen Situation hat sich bisher eine auch allen Seiten befriedigende Deutung der »Schlangentopferin« nicht finden lassen. Festgestellt ist nur, daß das von einer Schlange umwundene Gefäß in mehreren Kulturen, z. B. der Laus der Moskuren, der Heilgötter, vorkommt (Puchstein, Arch. Ztg. n. n. O.), Kult, in welchen Geheimnissen eine hervorragende Rolle spielt, so daß das Schlangengefäß als ein Gegenstück zur *cista mystica* des Dionysoskultus gefaßt werden darf. Auf einem Diptychon (Müller Wieseler II, 61, 792) ist dasselbe mit einer solchen *cista* zusammen einer Hygieia als Attribut beigegeben und es ist bei dem großen Ansehen, dessen sich der Kult der Heilgötter in Pergamon erfreute, noch immer das wahrscheinlichste, daß auch die Schlangen-

topfwerthin diesem Kreise angehört. Dann wird sie wegen ihrer maternalen Erscheinung als Epione, Gemahlin des Asklepios, zu fassen sein (Trendelenburg, *Wochenschr. f. Philol.* 1885 N. 30, Roscher, *Jahrb. f. Philol.* 1886 S. 225 ff).

Bei dem ganz feststehenden System von Attributen, welches die griechische Kunst für die Göttergestalten ausgebildet hatte, mußte übrigens sowohl die Hinzufügung aussergewöhnlicher, wie die mehrfache Wiederholung der bekannten Abzeichen Undeutlichkeit und Verwirrung im Gefolge haben. Wenn mehr als eine Göttin Schild und Lanze, Bogen, Fackel u. dergl. trug, konnten diese Attribute auf, sichere Erkennungszeichen zu sein, und nur die Inschriften konnten den Beschauer darüber belehren, welcher bestimmte Gottheit sich der Künstler unter der Bogenspannerin, der Fackelträgerin gedacht hat. Deshalb ist die Einzeldeutung heute, wo die Inschriften fehlen oder doch von den zugehörigen Figuren getrennt sind, durch die Fülle ähnlich charakterisierter Gestalten außerordentlich erschwert, zumal die Künstler auch mit den für bestimmte Gottheiten feststehenden Attributen allem Anschein nach sehr willkürlich umgegangen sind. Kybele z. B. trägt Bogen und Köcher, und wer mag sagen, wie viel anderen Gottheiten ihre gewöhnlichen Attribute durch die für den Kampf nötigen Waffen genommen sind. Da nun auch, wie bemerkt, eine individuellere Charakterisierung der Götter und Göttinnen in der Formgebung des Körpers und Gesichts meist nicht angestrebt wurde und bei der großen Zahl dieser Wesen auch schwerlich angestrebt werden konnte, so fehlte für deren Bestimmung jede sichere Grundlage, und das unkünstlerische Auskunftsmittel, in den Inschriften den letzten und oft gewifs eintigen Schlüssel zur Lösung zu gehen, war durchaus geboten. So trifft die Plastik in ihrer Entwicklung an einem ihrer Endpunkte mit ihrem Ausgangspunkt zusammen. Auf archaischen Reliefs vermittelt, wie auf archaischen Vasen, Inschriften das Verständnis der Darstellungen. Die Zeit der vollendeten Kunst steht im Bewußtsein ihrer Kraft von diesem Hilfsmittel ab; die Diadochenzeit kommt wieder darauf zurück. Anfang und Ende der Kunstentwicklung treffen darin zusammen, und zwar aus gleicher Ursache. Beidmal fürchten die Künstler nicht verstanden zu werden, jene, weil sie ihrer Kunst zu wenig, diese, weil sie ihr zu viel zutragen.

Wenn so die Deutung der einzelnen Figur aus sich selbst heraus in vielen Fällen zweifelhaft bleiben muß, so läßt sich für das Verständnis derselben mancher Aufschluß erwarten, wenn es gelingt, ihren ursprünglichen Platz am Altarbau nachzuweisen. Es hat sich nämlich schon jetzt die Beobachtung machen lassen, daß verwandte Wesen am Fries zusammengruppiert waren. So erscheinen zu

beiden Seiten der Südstecke Lichtgötter, unter ihnen Artemis und Hekate, jede von ihrem Hunde begleitet. Wir zählen drei solcher Hunde, je einen bei Artemis und Hekate auf der Ost-, den dritten, gleichfalls bei einer Göttin, auf der Südseite. So bilden die drei gleichen Tiere schon äußerlich ein Band zwischen den Gruppen auf der Ost- und auf der Südseite. Ganz ähnlich werden an der Südwestecke die Gruppen durch drei Löwen als zusammengehörig charakterisiert. Hier nimmt auf der Westseite eine nach links schreitende Göttin den Eckplatz ein, vor welcher ein Löwe gegen einen nach hinten übergefallenen Giganten ausprengt. Auf der Südseite aber bildet die imposante Gestalt der auf einem Löwen reitenden Rhé-Kybele mit ihren Begleitern den Abschluß, eine Gruppe, welche gleich der Zeus- und Athengruppe vor den übrigen Mitkämpfern besonders ausgezeichnet ist. Schon die Anordnung, welche die auf dem Löwen mehr liegende als sitzende Göttin einnimmt, ist gegenüber dem sonst im Fries beliebten Zusammenfügen der Figuren eine ungewöhnliche. Noch mehr aber wird die Figur durch ihre Begleiter herausgehoben: einen Adler, dessen Blitz durch Umwinden mit heiligen Binden ausgezeichnet ist, eine Göttin und einenammerschwingenden Mann (nicht unwahrscheinlich als ein Kaldäer angesprochen), welche beide dem Löwen voranstürmen. Die bedeutsame Bedeutung der Gruppe entspricht den engen Beziehungen zwischen Pergamon und Pessinus, dem Hauptsitze des Kybelekultus, und dem großen Ansehen, das die Göttermutter auch in Pergamon selbst genoß. Ein dritter Löwe tritt neben einer langgebockten, langeschwingenden Göttin her und vermahnt mit den Zähnen den linken Arm eines gestürzten Giganten, dem er seine Pranken in Schulter und Schenkel schlägt. Auch diese Gruppe gehört zweifellos an die Südwestecke, wenngleich sie an die oben beschriebenen nicht unmittelbar anschließt. Endlich bietet auf der Treppenseite des Altars die linke Treppenwange (s. oben den Längenschnitt Abb. 1418) und die linke Frontseite — von der Nordwestecke bis zur Treppe — ein drittes Beispiel zusammengefügter verwandter Gottheiten. Hier sind es Serapionen. Sie beginnen an der Nordwestecke mit einer tritonartigen Gestalt (menschlicher Oberkörper auf einem Pferdeleib, der in Fischform ausläuft), dann folgt — durch die Inschrift auf dem zugehörigen Gesimsstück sicher gestellt — Amphitrite, ferner — auf der Treppenwange — Nereus, gleichfalls Inschriftlich gesichert, mit einer Kapuze von Fischhaut, endlich wieder eine Göttin, welche durch ihre aus Fischhaut und Seegewächsen gefertigten Stiefel gleichfalls dem Kreise der Serapionen zugewiesen wird. Ob das folgende Kämpferpaar, der mit einer Exomis bekleidete Mann (Poseidon?

Hephaistos?) und die kenterschwingende Frau auch noch zu den Seegöttern gehören, ist zweifelhaft.

Nach diesen Beispielen läßt sich annehmen, daß das Prinzip, Verwandtes zusammenzustellen, mehr oder weniger streng im ganzen Priene festgehalten ist. Die Deutung der Einzelfiguren wird also stets die umgebenden Gruppen mit berücksichtigen müssen, auch wenn beim Fehlen aller trennenden Glieder es oftmals ungewiß bleiben muß, wo die eine Reihe aufhört, die andre anfängt. Außer den erwähnten Fällen ist bisher mit Wahrscheinlichkeit der Platz gefunden für die Zeus- und Athengruppe auf der Ost-, für die Dionysosplatte auf der Westseite (Erd rechts an der Treppe auf der Frontseite). Auch die Nordostecke scheint in einer längeren Folge von Platten erhalten zu sein.

Viel ungewöhnlicher, als bei den Göttern, deren Gestalten und Attribute im wesentlichen gegeben waren, konnten die Künstler ihre Phantasie bei Bildung der Giganten walten lassen. Von der edelsten Menschengestalt, die eines Gottes würdig wäre, bis zum widerwärtigsten Ungeheuer, haben sie die ganze Stufenleiter menschlicher und menschengestaltiger Wesen durchlaufen und mit vollendeter Virtuosität zum Relief von überraschenden, wenn auch nicht selten barocken Gestalten geschaffen. Die Variationen, in denen sie das Grundthema einer aus Mensch und Tier gemischten Bildung abwandeln, sind meist etwas äußerlicher Art, die Elemente, die sie verwenden, sind nicht oben hin, immerhin aber zeugen diese Mischwesen von ungewöhnlicher Gestaltungskraft und künstlerischem, seiner Wirkung stets sicheres Takt. Ob die einfachste Art der menschengestaltigen Giganten, ein Menschenleib, dessen Beine in Schlangen anlaufen, eine Neuschöpfung der pergamenischen Künstler oder eine ältere Bildung ist, darüber ist bisher, obwohl vieles für das letztere spricht (Kühnert in *Kochers mythologisches Lexikon* unter 'Giganten'), eine sichere Entscheidung nicht getroffen. Da mit dem Gigantenfries so vielfach sich berührenden Reliefs am dem Athentempel zu Priene (Proben bei Overbeck, *Plastik II*, Fig. 116), in welchem man einen Anhalt zur Entscheidung dieser Frage zu haben glaubte, weil sie aus einem sicher vor 823 entstandenen Bauwerk herrühren, haben sich als nicht zum Tempelfries, also auch nicht an dem chronologisch feststehenden Bau gehörig erwiesen (Wolters, *Jahrbuch d. arch. Instit.* I, 56 ff.). Wenn sie aber zu dem Schmuck des Tempelinneren gehören, ist ihre Priorität vor dem Gigantenfries durch die Wollinschrift (Dittenberger, *Sylloge* 117) nicht mitbezogen, denn das Innere der Cella hat in späterer Zeit manche Umwandlungen erfahren (Furtwängler, *Arch. Ztg.* 1887 S. 308). Aus stilistischen Gründen aber auf ein Früher oder Später zu schließen, ist gerade bei Werken der hellenistischen Periode sehr

schwierig, weil hier die Kontinuität der Entwicklung angedeutet hat oder wenigstens nicht mehr nachweisbar ist. So wenig also bisher die Abhängigkeit der Reliefs von Priene vom Gigantenfries überzeugend nachgewiesen ist, denn der weitaus schwungvollere Vortrag, die größere Einfachheit und natürlichere Haltung der Figuren — z. B. bei der Kybele — sprechen eines andern Erachtens eher für ein höheres Alter derselben, so wenig ist doch auch das Umgekehrte zu beweisen und dem Wahrscheinlichsten bleibt die Annahme, daß beide auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Aber auch wenn die pergamenischen Künstler schlängelfüßige Giganten noch nicht gefunden haben sollten, kann doch von einer wirklichen Neuschöpfung nicht die Rede sein. Denn in dem schlängelfüßigen Kekrops (= oben S. 492) und in den sog. Typhoenusdarstellungen schwarzfiguriger Vasen von Kluwert a. u. O. als Giganten bezeichnet) lagen so ähnliche Bildungen vor, daß es nur geringer Modifikationen bedurfte, um sie als Giganten zu verwenden.

Bei den Schlängelfüßern erreichen die Künstler dadurch Abwechslung, daß sie die Beine bald von den Hüften, bald von den Knien an in den Schlangenteile übergehen lassen und den Übergang bald durch spitze, hakenähnliche Gebilde verdecken, bald ohne Hilfe lassen. Bisweilen treten, um die Übermenschlichkeit zu steigern, an den Schlängelfüßern noch Flügel, die sich auch bei ganz menschlich gebildeten Giganten finden. Auch hier wissen die Künstler mannigfaltig zu variieren. Bald sind es einfache, bald Doppel-Flügel, bald bloße Federn, bald ein Gemisch von Federn und Elementen von Seetieren oder Seepflanzen, die einen außerst phantastischen Eindruck machen. Den Gipfel endlich bilden wirkliche Monstra, wie der schon erwähnte Gigant mit Löwenkopf und Tatzen, und der mit dem Stierhaken und dem Fetteile. Die letzte Ausgrabungsperiode hat wohl die barockste Mischbildung dieser Art aus Licht gebracht: einen im übrigen ganz menschlich gestalteten Giganten mit Flügeln, Vogelkrallen an Händen und Füßen und einer Schlange als Schwanz.

So wird das Auge von immer überraschenderem, immer phantastischeren Wesen getroffen, ein Mittel, welches den Künstlern notwendig erschien, um den Beschauer durch das stete Erneutwerden der Kampfszenen nicht zu ermüden. Und dies Mittel seinem Zweck erreicht hat, ist sehr fraglich. Wie rauschende Musik, auch wenn sie noch so sehr durch geniale Einfälle gewürzt ist, auf die Dauer abspannt und ermüdet, so auch ein Bildwerk, das gleich von vornherein alle Sinne ergötzen will, die Aufmerksamkeit aufs höchste spannt, sich in Reizmitteln, das Interesse zu erregen, überbietet. Die einzelnen Figuren, die einzelne Gruppe wird Bewunderung, vielleicht Freude erregen, die Überfülle aber summt ab und der Gesamteindruck

bleibt um so weniger erfreulich, je mehr der Beschauer inne wird, daß dem Werke schließendlich doch das Beste, wahrhaft künstlerische Erfindung, abgeht. So groß die Fähigkeit der Künstler ist, allerhand gegebene Elemente zu buntten, anziehenden Gestalten zu verbinden, so gering ist der Vorrat wirklich künstlerischer Motive, über welchen sie verfügen. Eine Stellung, die ihnen gelaug ist, wiederholen sie ohne Scheu immer wieder. Dem Motiv, daß eine Figur aus dem Hintergrund über einen Gefallenen hinweg hervortritt, begegnen wir schon in den wenigen oben gegebenen Proben dreimal: bei Apollo, dem Giganten vor Helios und bei Zeus; nicht weniger oft findet es sich auf andern Teilen des Frieses verwendet. Noch häufiger treffen wir Gestalten, die ihren Gegner im Haar gepackt haben, ihm einen Fuß auf den Schlangenleib setzen, oder eine Fackel oder Lanze zum Stoß erheben. Auch das reizende Motiv des Adlers, der eine Schlange krallt, wird durch öfteres Wiederholen seiner Wirkung beraubt. Völlig neu maniert endlich ist das Aufschlagen des Gewandes unmittelbar über den Füßen geworden, das durch nichts anders motiviert ist, als durch die Absicht, das schön verzierte Schuhwerk sichtbar zu machen. Dergleichen Wiederholungen werden auf die Dauer um so auffallender und lästiger, je schöner und wirkungsvoller das Motiv an sich ist, und wenn irgend etwas die große Klutt ernüßern läßt, die zwischen dem Gesamteindruck des Mauseleums oder gar des Parthenonfrieses und unserer Gigantomachie besteht, so ist es neben der Fülle der Motive der sparsame Gebrauch, der dort von dem Überschaubaren, Ungewöhnlichen gemacht wird.

Schon fühlbar ist die veränderte Kunst- und Geschmacksrichtung des Gigantenfrieses auch gegenüber den Skulpturen aus der Zeit des Attalos. Gemeinsam ist ihnen die Richtung auf das Pathetische. Das körperliche Leiden nimmt hier wie dort einen breiten Raum ein, aber während es bei den Gattlerfiguren ins Ruhrende gemildert, ist es hier ins Grausige gesteigert, das allerdings auf der einen Seite hart ans Rohre, auf der anderen hart ans Burleske streift. Eine Göttin tritt dem tot hingestreckten Gegner ins Gesicht, eine andre sehr jugendliche, deren schwere Schiffsstiel nur wenig zu ihren leichten Schwingen passen wollen (1187), sticht mit einer Überlegung, die einem Chirurgen Ehre machen würde, ihre Lanze von oben dem Giganten genau in die Karotis, eine dritte fährt mit ihrer Fackel dem Giganten gerade ins Gesicht, daß er laut aufschreit. Daß ein Pfeil gerade ins Auge trifft, daß der eine Gegner der Artemis ihrem Hund seinen Finger ins Auge bohrt, daß das Fettothetum mit dem Schwerte abgefangen wird, wie ein Eber, daß der Blitz des Zeus dem Oberschenkel des Giganten so durchbohrt, daß seine Zinken unten wieder herauskommen, daß

man dem Löwen, der den Arm des Gestürzten ergreift, von vorn in den Rücken sieht, alles das sind Züge einer Geschmacksrichtung, die an stärkere Wurzeln gewöhnt ist, als es, nach den erhaltenen Werken zu urteilen, die Zeit des Attalos war. Und der gleichen Steigerung und Vergrößerung begegnen wir in den Bewegungen, in der Formgebung, in der Charakteristik. Die Figuren sind bis an die äußerste Grenze ihrer Kraft angespannt, die gleiche Aufregung, die gleiche Leidenschaftlichkeit hat sich aller, ob Gott, ob Gigant, bemächtigt. Dadurch werden die Stellungen bis zum Gezwungenen gesteigert, die schwingvollen Bewegungen erhalten einen Holzschnack vom Theatralischen, die Sprache der Gebärden vom Rhetorischen, das Pathetische vom Pathologischen, die Kunst der Formgebung vom Virtuosen. Und darauf beruht es, daß der Eindruck des Ganzen ein wesentlich äußerlicher bleibt, daß, wenn das erste Staunen vorüber und die heranbernde Wirkung des lebendig gewordenen Marmors verwunden ist, der Beschauer je länger, desto mehr die Leere empfindet, über welche bei Mangel an wirklichen Gedanken auch die virtuoseste Handhabung aller künsteren Mittel nicht hinwegtäuschen kann.

So ist uns in der Gigantomachie des pergamenischen Altars ein Werk erhalten, welches, an den höchsten Schöpfungen der griechischen Plastik gemessen, zwar starke Spuren vom Niedergange des reinen Geschmacks und eine merkliche Abnahme des Gefühls für das Edle und Einfache zeigt, aber als Monumentalwerk ersten Ranges und als technische und dekorative Leistung uns einen ganz neuen und überraschenden Einblick in den Entwickelungsgang der griechischen Plastik thun läßt. Wir haben uns bei seiner Beschreibung wiederholt des Ausdruckes »barock« bedient und möchten, um nicht mißverstanden zu werden, darauf hinweisen, daß uns dabei als eine Parallele aus der modernen Barockskulptur Werke, wie etwa der große Kurfürst auf der Langen Brücke zu Berlin, vorgeschwebt haben. Heute betrachten wir die Kunstentwickelung eines Volkes, nach einem geläufigen Bilde, nicht mehr als ein Aufsteigen zu einer Höhe und ein Herabsteigen von derselben, sondern wir erblicken darin mehrere Höhen nebeneinander, deren jede für sich einen selbständigen Markstein bildet, dessen Bedeutung zunächst nur an seiner eigenen Zeit geprüft, aus seiner eigenen Zeit heraus verstanden werden soll. Halten wir dieses fest, so haben wir in der That in der Gigantomachie eine »neue Kunstepoche« gefunden, die von den vorhergehenden, wie von den folgenden durch scharfe, charakteristische Merkmale geschieden ist.

Der kleine Fries.

Der kleinere der beiden Altarfriesen befindet sich gegenwärtig (Oktober 1886) noch in den Magazin

des Berliner Museums, um, so weit es möglich sein wird, wieder zusammengesetzt zu werden. Bis hier sind nur ganz wenige Stücke daraus veröffentlicht, welche wir nach den Abbildungen bei Overbeck (Plattb. II Fig. 133) mit Weglassung eines unbedeutenden Fragmentes hier beifügen. Auf Abb. 1428 sehen wir unter einer Platanen (Blatt am Stamm links oben) die durch Löwenfell, Kentaure und gewaltige Muskulatur deutlich charakterisierte Gestalt des Herakles. Das linke Bein über das rechte geschlagen (das Original ist jetzt vollständiger als die Zeichnung) stützt er die Kentaure auf einen — in der Zeichnung, wo die Oberfläche tatsächlich wie beschädigt erscheint, nicht deutlich wiedergegeben — Fels und lehnt sich



1428 Telephosfries des pergamenischen Altars. Herakles und Telephos

mit der linken Achselhöhle auf deren von der Rechten bedeckte Spalte. Sein Blick ruhte augenscheinlich auf einer Gruppe am Fuße des Felsens, wo ein Kind im Begriff ist, sich an die Brust eines Tieres zu legen, das im Original als zinn Kätzchengeschlecht gehörig (Löwin?) erkennbar ist. Diese Gruppe ist mit einer gleich zu erwähnenden Abweichung aus Darstellungen auf Wandgemälden und Münzen bekannt und wurde schon bei Auffindung dieser Platte richtig als Herakles und Telephos gedeutet. Herakles hatte Ange, die Tochter des Königs Aleos von Tegea in Arkadien, welche Priesterin der Athena Alea war, im Rausche geschwängert, und diese dem Telephos geboren. Um den Frevler zu sühnen, wurde das Kind, nach der in Pergamon geläufigen Version der Sage, im nahen Jungfrauengebirge (Τηλεφύριον ὄρος) ausgesetzt und dort von einer Hekale

gewahrt. So zeigen den Vorgang pergamenische Münzen (Arch. Ztg. 1882 S. 244). Immer ist es eine Hekale, die das Kind stützt, nie, wie auf dem Relief, eine Löwin. Diese Abweichung entzieht sich vielleicht einer Erklärung, denn auf dem bekannten pompejanischen Wandgemälde (Hohlz. 1143) ist der Löwe, wie der Adler, nach der gewiss richtigen Erklärung von Otto Jahn nur deshalb zugesetzt, um das Wunder der Erhaltung des Kuthleins in dem von Kanthieren bevölkerten Felsengebirge nur um so eindringlicher zu betonen. Möglich wäre es, daß hierin Telephos, welchen die Mutter von allen Herakliden ἄλστρο δαιμόνιο τρεφὲν τοῦ ποταμοῦ (Paus. X, 28, 6), als ein δαιμόνιο bezeichnet werden sollte, eine Bezeichnung, die vielen Höhlen geworden ist.

An Ange vollzog der Vater die aus der Dantesage bekannte Strafe: er liefs sie in eine Lade geschlossen den Meereswellen preisgeben. Auch diese Scene ist im Fries dargestellt. Eine felsige Gegend bildet in ganz malerischer Weise den Hintergrund. Vier Männer sind damit beschäftigt, eine langliche Lade mit Deckel, welche einem kleinen Schiffe nicht unähnlich ist, herzustellen. Der eine sägt, der zweite hantiert mit einem Drillbohrer, der dritte arbeitet mit einer Axt, der vierte schlägt mit einem Hammer auf ein Stimmeln. Links von dieser Gruppe steht in langen Gewande mit Gürtel und Schwertrien ein männliche Figur — zum größten Teil weggebrochen —, welche der Arbeit zuschaut. Im Hintergrunde sitzt ganz verhüllt, auch das Hinterhaupt mit einem Schleier bedeckt, Ange vornüber gebeugt, mit der Linken das Kinn stützend, ein sprechendes Bild tiefer Trauer. Vor ihr stehen zwei Dienerinnen mit Gerät. Bemerkenswert ist, daß der kleine Telephos hier nicht gegenwärtig ist, also nicht Mutter und Kind zusammen ausgesetzt werden, wie Hekaleus erzählt und Euripides geschildert hatte, sondern die Mutter allein in die Lade geschlossen werden soll. Auch dies war ein Zug pergamenischer Lokalsage, wie eine Münze der pergamenischen Hafenstadt Milet beweist, auf welcher der Kasten gleichfalls mit Ange allein dargestellt ist, den der Fischer in einem Netz an der Mündung des Kaikos an das Land gezogen und schon geöffnet haben (Marx, Mitteil. d. Akad. hist. X, 21). Die nationale Verhüllung der Ange findet, wenn sie nicht eine Hindeutung auf die Athempriesterin ist, ihre Erklärung darin, daß dieselbe, als eine dem Tod Geweihte dem Gott der Unterwelt vermahnt gedacht wird. Deshalb werden auch Gegenstände zur Ausstattung des Grabes, denn ein solches ist die Lade, herbeigeführt, ein Zug, der auf Bildwerken vielfach bei Aussetzungen von Frauen, z. B. der Andromeda, vorkommt (Annali 1872 p. 116 ff.).

Ange findet bei dem Myserkönig Teuthras gastfreundliche Aufnahme und wird nach Hygin fab. 99

seine Pflögetochter Telephos aber wächst in Arkadien auf und kommt auf Weisung des Orakels, welches er über seine Mutter befragt, als Jüngling nach Mysien (Belage bei Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythol. unter »Auge«). Hier verspricht ihm Teuthras die Nachfolge in der Herrschaft und seine Pflögetochter Auge zur Frau, wenn er ihn gegen den Aphariden Ilos, der ihn vom Thron stürzen wollte, Bestand leistet. Der Feind wird besiegt und Auge von Teuthras dem Telephos zugeführt. Auf Telephos' Landung in Mysien, seine Begrüßung durch Teuthras, seinen Auszug zum Kampf und seine beabsichtigte Verbindung mit Auge scheinen sich mehrere Szenen des Frieses zu beziehen. So sehen wir ein großes Schiff dargestellt, von dessen Treppe herababwärts wie auf der Pionierischen Glaste (oben S. 454 Abb. 301) ein Mann ans Land steigt, ein anderer trägt auf dem Rücken einen schweren, in ein zottiges Fell eingewickelten Haken aus dem Schiffe, ein dritter scheint mit einem Ruder das Schiff gegen das Ufer zu drücken. Weiterhin finden wir zwei Männer mit Gefolge, welche sich einander die Rechte zur Begrüßung nehmen. Dann folgt Rüstung und Kampf. Ein geharnischter Krieger legt sich mit Hilfe einer Frau den Schild an, eine zweite bringt Helm und Lanze herbei. Vom stattgehabten Kampf zeugt die mit Haufen dicht übereinander gefürter Leichen bedeckte Wahlstatt: Männer sind beschäftigt, den Gefallenen die Waffen anzuziehen. Aber dem Kampf folgt der Lohn. Vor einem altägyptisch strengen Götterbilde (Hermes? Aphrodite?) auf hohem, ionischem Kuthron und umrahmt von einer auf dem Fries mehrfach vorkommenden Nischendekoration wird Auge, brüßlich gekleidet und verschleiert, von dem hinter ihr stehenden Teuthras geleitet, der ihren linken Arm heise von unten mit seiner Rechten stützt. Er trägt Chiton, Stiefel und Szepter. Sehr schön ist die Haltung Auges, welche, schamhaft das Haupt neigend, zögernd den Schrittes vorwärts geht und mit jener schon aus Homer bekannten Gebärde stehender Frauen den Kopfschilder in der Höhe der Wangen mit der Rechten faßt ($\delta\omega\tau\alpha\ \pi\alpha\rho\epsilon\alpha\iota\mu\epsilon\upsilon\ \sigma\chi\omicron\upsilon\epsilon\upsilon\eta\ \lambda\iota\mu\alpha\rho\alpha\ \sigma\phi\eta\delta\epsilon\upsilon\sigma\alpha$ u. 334 u. 3). Die linke Hälfte der Szene mit Telephos fehlt. Ein Gastmahl scheint die Hochzeitfeier zu beschließen. Auf einer Kline sitzen drei Männer, der mittlere von ihnen, durch den Ehrenplatz und das Szepter ausgezeichnet, ist offenbar Teuthras. Ihn gegenüber sitzt auf einer zweiten Kline eine Frau (Auge) im Schleier neben einem hartigen Mann (Telephos), dem sie ihr Gesicht zuwendet. Im Hintergrunde ein Doryphoros. Links wird die Szene durch einen Weinchenk, in der erhabenen Rechten den Krug, in der Linken die Schale, rechts durch einen Diener mit einer Erbschüssel abgeschlossen: eine der wenigen, wenn nicht die einzige Scene, welche, von einzelnen Brichen und

kleinere Lücken abgesehen, ganz vollständig erhalten ist.

Als nun Auge von Telephos ins Brautgemach geleitet ist, will sie sich, wie Hygin. fab. 100 nach einer Tragödie weiter erzählt, des Herakles eingedenk, dem Sterblichen nicht hingeben und rückt das Schwert gegen den eigenen Sohn. Da aber erhebt sich eine ungeheure Schlange zwischen beiden und nun erfolgt die Erkennung zwischen Mutter und Sohn. Auch diese Scene finden wir auf dem Fries, wenn gleich mit einer bemerkenswerten Abweichung. Unmittelbar anschließend an das oben beschriebene Hochzeitmahl sehen wir das Brautgemach dargestellt, durch einen weiten Vorhang im Hintergrunde abgeschlossen. Rechts weicht Auge mit weit ausgebreiteten Armen, links in ähnlicher Haltung Telephos vor einer riesenhaften Schlange zurück, deren Leib eine ganze — jetzt fehlende — Platte ausgefüllt haben muß. Bis zur Decke ringelt sich das Ungeheuer wampor und man sieht an der Haltung von Auge und Telephos, daß sie kurz vorher nahe bei einander gestanden haben und erst durch die Schlange getrennt sind. Ein Schwert kann Auge nicht gehalten haben, denn ihre Rechte hat den Kopfschilde gar nicht losgelassen. Die Schlange ist hier also nicht erschienen, um die Tötung des Telephos durch Auge, sondern um die Blutschande zu verhindern. Auch hier ist die Gestalt der Auge, der Ausdruck des Entsetzens, das leicht gegitterte, ärmellose Gewand und der wallende Schilde von besonderer Schönheit.

Eine andre Szenengruppe bezieht sich auf die Landung der Griechen in Mysien. Diese verhielten, auf ihrer Fahrt nach Troja hierher verschlagen, das Land, welches sie für das trojanische hielten, und werden von Telephos und seinen Mysern angegriffen. Vor Achill aber muß Telephos fliehen. Auf der Flucht verstrickt er sich in eine Weinrebe, strauchelt und wird von Achill am Schenkel verwundet. Nur der da schlug, vernag die Wunde zu heilen, so lautet der Orakelspruch. Deshalb macht Telephos sich auf nach Argos, ergreift in Agamemnons' Palast den kleinen Orest, flüchtet mit ihm auf den Hausaltar und droht, ihn mit dem Schwerte zu töten, falls Achill sich nicht dazu verstehe, ihn zu heilen. So erzwingt er die Heilung durch den Rost des Speeres. Sicher scheint zunächst Telephos' Verwundung mit dem $\delta\alpha\mu\epsilon\lambda\omicron\upsilon\epsilon\upsilon\ \pi\epsilon\lambda\iota\omicron\upsilon$ erkennbar zu sein, ein Krieger, vom Rücken gesehen, hält in der gesenkten Rechten die Lanze gefaßt, vor ihm ein nackter Mann zur Flucht gewendet, unten an mehreren Stellen Blätter von Weinreben. Ob der Torso eines Dionysos hieran oder zu einer anderen Scene gehört, ist, da er nicht unmittelbar an die Platte paßt, nicht zu entscheiden. Sehr deutlich ferner ist Telephos' Abmühen im Palast Agamemnons zu erkennen (Abb. 1429). Den kleinen

Urent unter dem linken Arm, die Rechte zum Stofs mit dem — fehlenden — Schwert erhoben, hat sich Telephos auf den Altar gesetzt. Unmittelbar über der Bruchstelle sind die mehrfach umgeschlungenen Binden zu sehen, welche um die Wunde am linken Oberschenkel gelegt sind. Eine Dienerin mit langem, durch keine Binde gehaltenem Haar — man hat in ihr ein Gegenstück zu der Gallierin der ludovisischen Gruppe gefunden — kniet vor dem Altar und blickt sich erschreckt nach Telephos um. Hinter derselben ist von Agamemnon die linke Hand mit dem Scepter und Teile des Mantels sichtbar, auch sein Kopf hat sich neuerdings vorgefunden.

Unerwartet stösst man inmitten dieser Darstellungen aus der pergamenischen Landschaft auf die Episode eines Amazonenkampfes: ein Jüngling, nackt bis auf die Chlamys am linken Arm, in der Rechten ein Schwert, hat das Pferd einer Amazone von vorn am Zügel ergriffen, während die Reiterin mit einer zierlich gearbeiteten Stroltaz einen Streich gegen einen zweiten Gegner führt. In welcher Verbindung der Amazonenkampf mit Pergamon steht, darüber scheint ein Überhaufung zu fehlen. Kann die phrygische Amazone sage, vielleicht durch Vermittelung des Herakles, des Ahnherrn der Telephiden, und des als Kalyptenos verehrten Dionysos hier Hingekommen?

Εἰς τὴν (die Amazonen) τὴν ἑπομένην . . . ἦλκεν Ἡρακλῆς ἐκ τῆς αἰῶνος καὶ Διόνυσος (Pausanias VII, 2, 4), eine Sage, die weiter ausgesprochen bei Plutarch, Quæst. gr. 56 vorliegt: ἡρώδης Διόνυσος ex τῆς ἑπομένης γένους εἰς ἑαυτὸν διένειμεν (vgl. Tac. Ann. III, 61). Der Sarkophag Arch. Ztg. 1845 Taf. XXX, auf welchem unter anderen Gegnern des Dionysos und seines Thymos auch eine angebliche Amazone an Pferde erscheint — sie trägt Amyriden, wie ein anderer Reiter derselben Darstellung —, bedarf sehr der Nachprüfung (Original zu Cortona), ehe er weitere Schlüsse erlaubt.

In anderen Szenen scheint (nach einer Vermutung von Fabricius) die Einsetzung von Kulten und Errichtung von Heiligtümern, deren ἱερὸς ja zur Gründungsage der Stadt gehört, dargestellt. So steht

auf einem runden altarähnlichen Unterbau ein Idis auf die Beine weggebrochene Statue eines Gottes (Apollo?) unter einem Lorbeerbaum, vor welcher ein Jüngling kniet, der auf den Altar zu schreiben scheint. Hinter ihm steht ein bärtiger Mann in langem Ärmelgewand mit Binden im Haar (Priester), der die Rechte zum Gotte anporrbt. Sicherlich wäre eine ἱερὸς ἑπομένη durch die Errichtung einer Statue der Gottheit und das Darinsetzen der Weihinschrift klar und treffend ausgedrückt. Weniger wahrscheinlich wird in diesem Kreis eine zweite Darstellung gezogen, wo vier Mädchen einem auf einer niedrigen Basis stehenden, fast ganz zerstörten Gegenstande nahen. Wenn dies eine Athlensäule war — man sieht einen auf den Boden gestützten Schlitte zu erkennen —, so könnte auch

hier die Kulteinsetzung gemeint sein. Indessen pflegen Statuen auf dem Fries in kleineren Verhältnissen — in einem anderen Fragment ist sicher eine Athlensäule erhalten — gebildet zu werden und auf höheren Basen zu stehen, so daß hier vielleicht die Errichtung eines Tropäums zu erkennen ist. Endlich gehört vielleicht zu den ἱερὸς-Scenen die rätselhafte Darstellung eines großen, altarähnlichen Rathronbaues, auf welchem zwei Männer eine Beckplatte zu legen scheinen. Davor zwei liegende Gestalten, der eine mit einem Vogel, der andre mit einem Stabe (Ruder?), in denen man Flügeltöchter



1423 Telephosfries des pergamenischen Altars. Telephos kniet Agamemnon. (Zu Seite 1121.)

(Selinus und Ketos?) vermuten könnte. Errichtung eines Zensaltars?

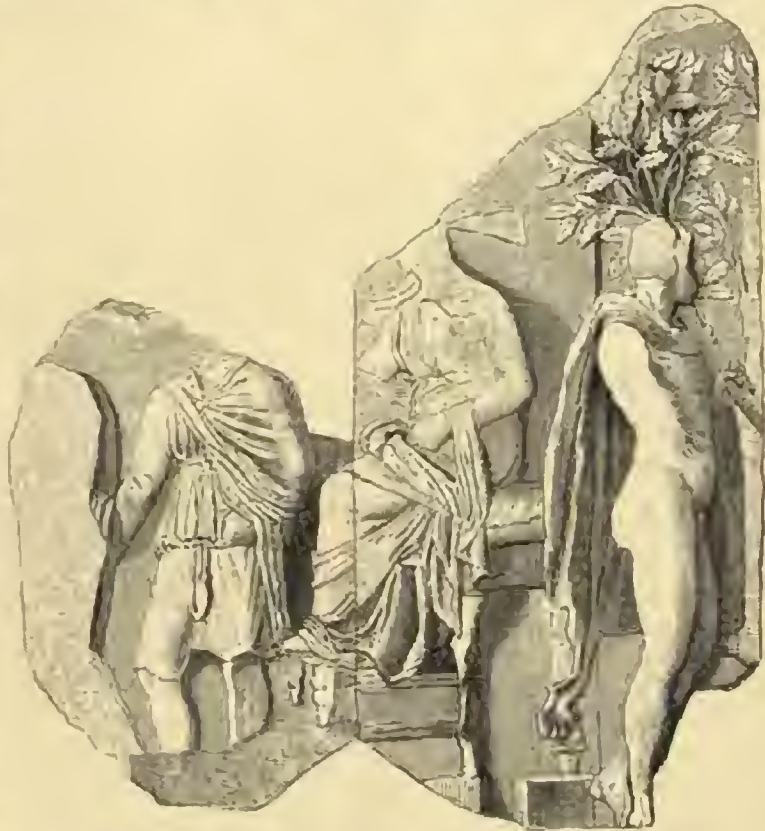
Rätselhaft bleibt weiterhin auch die Darstellung, die wir als letzte Probe in der Abb. 1420 vorführen. Sie ist für die Reliefbehandlung und die Szenenordnung sehr lehrreich. Hier stoßen Anfang und Ende zweier Szenen zusammen. Den äußeren Rand der rechten der beiden Platten nimmt der nur zum kleineren Teil sichtbare Stamm eines Eichenbaumes ein, dessen sehr vorzüglich ausgeführte Blätter und Früchte bemerkenswert sind. Einen nach links gebogenen Ast dieses Baumes — die Zeichnung gibt unrichtig den Ast als einen selbständigen, am Baum vorbeigehenden — hat ein Idis auf das Löwentell im Rücken völlig nackter Mann mit der Linken gefasst, während die — weggebrochene — Rechte nach vorn

herabhängt. Der Mann steht auf dem rechten Bein und lehnt daran das ein wenig nach hinten gestellte linke, eine Haltung, welche eine Unterstützung des Körpers, wie hier an dem Rannast, zur Voraussetzung hat. Die Figur ist nicht Herakles, wie schon die weniger kräftigen Formen — man vergleiche den Herakles auf Abb. 1428 — und außerdem das Fehlen der Koule beweist, sondern vielleicht Telephos, welcher auch äußerlich wohl seinem Vater ähnlich gebildet werden konnte, wie er ihm gelöstig am nächsten verwandt war. Freilich scheint eine ähnliche Darstellung nicht vorhanden zu sein, denn der Marmorrelief des Münchener Antiquariums (abgeb. bei Lötzow, Münchener Antiken Taf. 3) welcher auf der einen Seite Herakles, auf der anderen den verwundeten Telephos mit Löwentoll zeigt, steht sehr verächtlich aus und wird, einer brieflichen Mitteilung Barmeisters zufolge, allgemein für modern gehalten.

Hinter dieser in Stellung und Körperbildung gleich vorzüglichen Gestalt durchschneidet den Reliefgrund von oben bis unten ein breiter Pilaster, durch welchen ein Abschnitt in der Darstellung bezeichnet wird. Jenseit desselben beginnt eine neue Scene. Eine Frau in armellosem Chiton, über dem Schooße einen Mantel, sitzt auf einem Stuhl mit gedrehten Beinen. Ihre Füße ruhen auf einem hohen Schmel. Den das Hinterhaupt verhüllenden Kopfschleier hat sie in gewohnter Weise mit der Rechten gefaßt. Vor ihr geht eine männliche Figur in kurzem, gefaltetem Chiton, wie es scheint von der vorderen geführt, scheinbar nach links, wobei sie, nach dem Habitus zu schließen, den Kopf nach der thronenden Frau zurückwandte. Einen Anhalt zur Deutung bieten die stark verstümmelten Figuren nicht.

Was diese beiden Platten besonders bemerkenswert macht, ist zunächst die Reliefbehandlung. Für eine so ins einzelne gehende Ausführung von Hattwerk, welches auf Reliefs entweder anzubringen vermieden oder auszuführen der Malerei überlassen wurde — s. oben S. 841 die Räume auf dem Iyakraresdenkmal —, dürfte dies das älteste Beispiel sein. Es ist das ein malerischer Zug unserer Reliefs, für

den die mehrfach vorkommenden charakteristisch dargestellten Bäume (Platane, Lorbeer, Kiefer), die ausgeführten landschaftlichen Hintergründe — oben der Fels auf der Heraklesplatte —, die Scheidung zwischen Vorder- und Hintergrund und die Anwendung perspektivischer Verkürzungen weitere Belege sind. Für letztere bietet gleich der Stuhl der sitzenden Frau ein interessantes Beispiel. Derselbe ist nicht so gestellt, daß seine Seitenkante mit dem Reliefgrund parallel läuft, sondern diesen schneidet, infolge dessen das linke Vorderbein desselben, zum Teil



1490 Telephosrelief aus pergamonischen Altar (unvollständig). (Zu Seite 1272.)

à jour gearbeitet, beträchtlich über das in flachem Relief auf dem Pilaster aufgeführte linke Hinterbein hinausragt. Eine ähnliche perspektivische Verschlingung ist an mehreren Stellen gewagt, meist mit weniger günstigem Erfolge, wie hier. Eine zweite beachtenswerte Eigentümlichkeit ist die Art, wie die Darstellungen trotz des schneidenden Pilasters doch nicht streng auseinander gehalten werden. Sie werden durch den Pilaster nicht wirklich eingetrennt, sondern gehen über denselben hinaus, als wäre es neutraler Reliefgrund. Das Stuhlbein und ein Stück des Löwenfels liegen beide auf dem Pfeiler auf und entziehen ihn dadurch zum Teil dem Blicke. Diese Eigentüm-

Heikeit ist im Fries nicht vermischt. Auf den erhaltenen Platten lassen sich sechs solcher schwebenden Pilaster zählen. Einmal ist derselbe oben durch eine Art Akroterion geschmückt, ein andermal als eine in der oberen Hälfte kannelierte Säule mit einem Sphinx oben auf gebildet. Auf der Heraklesplatte versteht der dicke Stamm der Platane die Funktion des treuen alten Pilasters. Jedesmal stehen zu beiden Seiten dieses nahrungsmittels Gliedes ganz ruhige Gestalten. So beim Gelage links der Weinschenk, rechts der Mann mit der Fruchtstichsel — die einzige Scene, bei welcher beide Pilaster erhalten sind —, auf Abb. 1428 die Figur des Herakles, auf Abb. 1430 die des Mannes mit dem Löwenfell u. s. w. Immer aber greifen diese Gestalten auf den Pilaster über, nehmen so stark, daß derselbe in der unteren Hälfte gar nicht zu sehen ist, weil die Figuren der einen und der anderen Scene — oft in ganz verschiedenen Relief — sich berühren und sogar decken. In seltenen Fällen ist infolge dieses engen Anschließens der Seiten der Pilaster ganz fortgeblieben. Wir haben hier also einen merkwürdigen Versuch vor uns, einen Relieffries durch trennende Glieder in einzelne Scenen zu zerlegen, doch so, daß die Trennung dies möglichst wenig augenfällige wird. Wo es nicht geht, dieses Glied als ein zur Darstellung gehöriges zu gestalten — Baum, Säule —, wird es wenigstens durch Figuren möglichst verdeckt und bleibt auch wohl ganz fort. So ist also in diesem Fries der Anfang zu gesonderten, unrahmten Reliefgemälden gemacht, wie in die hellenistische Zeit ja selbst in der Form der Tafelbilder wirklich geschaffen hat. Eine ähnliche, wenngleich in einzelnen abwechselnde Teilung durch Pilaster oder Säulen scheint die Gigantomachie aus dem Tempel der Athena Polias zu Priene gehabt zu haben (Wolters, Jahrbuch I. 58 ff.). Nur waren hier die trennenden Glieder nicht aus den Reliefplatten selbst herausgemittelt, sondern — vielleicht von anderem Material — auf dieselben aufgesetzt, so daß sie nicht durch die Darstellung verdeckt wurden, sondern umgekehrt Teile der Darstellung verdeckten. Ob sie stets mit dem Abschluß einer Scene zusammenfielen, scheint bei dem trümmerhaften Zustand der Platten nicht mehr anzunehmen. Wahrscheinlich ist es, daß sie, in regelmäßigen Abständen wiederkehrend, ohne Rücksicht auf die Darstellung vorgeetzt wurden. Die meiste Analogie finden solche Gliederungen einer fremdartigen Darstellung nicht in der Plastik, sondern in der Mauer, und zwar gerade in der Mauer der Epoche nach Alexander, wenn anders die größte Masse der erhaltenen Wandmalereien mit hellenistischem Vorbild zurückgeht. Zu der Gigantomachie von Priene bildet die vollständigste Parallele der Odysseusfries der esquilinischen Wandbilder im Vatican (oben S. 557 mit Abb. 239), welcher ganz ebenso

durch vorgesezte gemalte Pfeiler in regelmäßige Abschnitte zerlegt ist, gleichfalls ohne Rücksicht auf die Komposition. Während man aber bei den Wandbildern den Zweck dieser Pfeilerstellung wohl begreift, nämlich die dazwischen liegenden Landschaften als Ausschnitte ins Freie erscheinen zu lassen und so durch die Wanddekoration den Raum ideal zu erweitern, bleibt sie bei Reliefs, bei denen es auf eine solche Wirkung nicht abgesehen sein kann, ein außerlicher, fremder Notbehelf und zeigt nur wieder auf reine, wie unorgisch, aber auch wie äußerlich die hellenistische Plastik den Witzstreit mit der Mauer aufnahm und durchführte. Wir werden hiervon weiter unten noch ein interessantes Beispiel vorführen.

Die Szenenabteilung ist nicht die einzige Abwechslung des Telephosfrieses von der großen Gigantomachie. Diese sollte in die Ferne wirken, jener nur nächster Nähe betrachtet werden. Schon dies bedingte manche Unterschiede, als augenfälligsten die verschiedenen Größen der Figuren und damit zusammenhängend die verschiedenen Reliefformen. Im Hochrelief der Gigantomachie sind die Figuren aber lebensgroß, im kleinen Fries bleiben sie beträchtlich unter halber Lebensgröße und gehen durchschüttlich auch nicht über ein mittelhohes Relief hinaus. Zwar finden sich Figuren einerseits im stärksten Hochrelief mit teilweise rund herausgearbeiteten Gliedern, anderseits im niedrigsten Flachrelief, fast nur in den Hintergrund gerissen, allein die Regel ist mittelhohes Erheben. Auch die Oberfläche von Figuren, welche in der Gigantomachie dem Eindruck dient, als blickte man ins windende Leben eines Schlachtfeldes, ist im Telephosfries fast ganz vermieden. Einzelne Ausnahmen, wie das leuchtendste Schlachtfeld, finden ihre Erklärung in dem dargestellten Gegenstande. Niemals zwar begegnet man einer so weiten Verteilung der Figuren, wie beispielsweise im Museo laurense, doch wird, wo es — wie bei der Scene im Beutegewinn — der Gegenstand fordert, auch für wenige Figuren der Raum nicht gespart. Immerhin verlagert sich die gleichzeitige Entschärfung der beiden Frieses auch in der Figurenverteilung nicht. Dichtgefrängte Gruppen, über und hintereinander geschobene Figuren von verschiedenster Reliefstellung sind ebenso wenig eine Seltenheit, wie Überschnellungen und Verkürzungen. Doch bleiben vom Reliefgrund, namentlich im oberen Teil über den Köpfen der Figuren, weite Flächen sichtbar. Das erscheint uns so auffälliger, als auf anderen Stellen die Figuren bis zur oberen Kante der Friesfläche emporgeführt sind und dadurch das Prinzip des Isokrepallismus, dessen Beobachtung man bei den geringen Dimensionen der Figuren voraussetzen sollte, verletzt wird. Man kann sich deshalb von dem Gesamteindruck des Frieses mit seinen bald dicht gedrängten, bald weitverteilten, bald auf die untere

Zellen beschränkten, bald übereinander gestellten Figurenreihen nur schwer eine Vorstellung machen und ihn jedenfalls nicht so harmonisch wirkend denken, wie Frieso mit gleichmäßiger Verteilung der Figuren. Die Nichtbeachtung der Gesetze der Raumfüllung tritt also hier ebenso wie beim größeren Frieso hervor, nur nach einer anderen Richtung.

Eine weitere durch die Natur des Gegenstandes bedingte Verschiedenheit zeigt sich darin, daß bei der Gigantomachie die Angabe des Termins außerordentlich eingeschränkt, beim kleinen Fries davon ausgeschloßener Gebrauch gemacht ist. Darauf beruht die mehr malerische Wirkung des letzteren, einmal in denjenigen Szenen, wo noch eine Trennung in Vorder- und Hintergrund versucht ist. Hier wandelt die Plastik völlig auf den Pfaden der Malerei. Wie sie den Mangel an Luftperspektive ersetzte, läßt sich bei dem zum Teil unfertigen Zustande der fraglichen Platten nicht sicher entscheiden. Möglich ist es, daß neben den kleineren Dimensionen der Figuren des Hintergrunds auch eine weniger scharfe Ausarbeitung ihrer Umrisse einherging, so daß sie etwas von der Verschwommenheit malerischer Hintergründe annahmen. Daß auch so die Wirkung eine unvollkommene blieb und bleiben mußte, liegt auf der Hand.

Vergleicht man endlich den Gesamteindruck beider Frieso miteinander, so übertrifft der kleinere den größeren durch die Mannigfaltigkeit der «Stimmungen». Hier «stelen Fortissimo» steht ein reizvoller Wechsel von Piano, Crescendo und Forte, dem steten «Furor» die ganze Stufenleiter von Largo bis Vivace entgegen. Doch überwiegt entschieden die ruhigere Stimmung. Die wenigen Kampfszenen und die Schreckensscene im Brautmach ausgenommen erscheint aber die ganze Darstellung als Harnsch der Ruhe und des Friedens geholtet, wie ihn die Stille der Opferfeier, deren Stätte der Fries schmückte, forderte. Hier sind es Menschen, die handeln, gleich weit entfernt von der wilden Leidenschaftlichkeit erdgeborener Riesen, wie von der majestätischen Kraft olympischer Götter. Einem Epos gleich berichtet der marmorne Teppich, mit dem der Opferplatz umzogen ist, von den Stammesfürsten und alten Königen des Landes, von dem, was ihr Leben in Krieg und Frieden erfüllte, von Kampf und Verfolgung, von Opfern und Gelagen, von Hochzeit und Tod. Und ganz ruht das Auge auf einzelnen Figuren von wundervoller Schönheit. Die schreckendurchbehte Gestalt der Königin, ihr edler, voller Körper, dessen Formen das Gewand wohl verhüllt, aber nicht verdeckt; die jugendliche Dienerin mit den Ferkeln, deren fast unverhüllter, schlanker Leib durch sein Leben den Stolz vergessen macht, aus dem er gebildet, die würdevolle, von langem Gewande umhüllte Gestalt der Priesterin, die langsam Schritte einherkommt, ruhevoll und

schön wie die Jungfrauen des Parthenonfrieses, all das sind — leicht zu mehrende — Einzelheiten, die man mit immer neuer Freude betrachtet. Es muß der Fries den Beschauer an, als wäre die Summe gezogen aus alle dem, was an herrlichen Gestalten und schönen Motiven die frühere Reliefkunst her vorgebracht hatte.

So ist es ein anderer Ton, den die Künstler hier, in der nächsten Umgebung des Opferaltars, an einer stillen Gottesdienst geweihten Stelle angeschlagen haben, als draußen im Gigantomfries, und man muß sich dieses verschiedenen Eindrucks bewußt bleiben, um dem Altarbau als Ganzem gerecht zu werden. Wie ein Fanal, das auf Bergeshöhe entzündet hoch auflodernd den Sieg hinausverkündet in die Lande, so leuchtet das Kämpfepheben der Gigantomachie hinaus in die Welte, wie eine Opferkranze, die eine stille Gemahle dankbaren Herzens den Göttern auf dem Altare entzündet, so ladet der kleine Fries zur Sammlung und Ruhe ein, mahnd dann, wie der Götter Huld an dem Lande und seinen Fürsten sich erweisen, wie heute, bewahrt. So ist der Bau ein Siegesmal und eine Opferstätte zugleich, und was im einzelnen auch dem plastischen Schmuck den Stempel eines Epigonenwerkes aufdrücken mag, als Ganzes bezeichnet der pergamenische Altar des Zeus Soter so gut eine Höhe der griechischen Kunstentwicklung, wie der Parthenon und das Mausoleum.

Literatur. Zur Ergänzung der oben S. 1211 gegebenen Übersicht wiederholen wir hier in chronologischer Folge noch einmal die schon im Text angeführten Schriften allgemeinen Inhalts unter Hinzufügung der übrigen. Thietmer, Die Siege der Pergamener über die Galater und ihre Verherrlichung durch die pergam. Kunstschule. Folln 1877. — Trendelenburg, Der große Altar zu Pergamon, in R. v. Gottschalls «Unsere Zeit» 1881. — Schwabe, Pergamon und seine Kunst. Tübingen 1882. — Ulrichs, Pergamon Geschichte und Kunst. Leipzig 1883. — Brunn, Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen V, 3). Berlin 1884. — Trendelenburg, Die Gigantomachie des pergamenischen Altars. Berlin 1884. — Über die Reliefbehandlung vgl. Conze, Über das Relief der Griechen (Sitzungsberichte der kgl. preuss. Akad. d. Wissensch. S. 653 ff.) 1882. — Hauck, Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. Berlin 1885 (erw. in den Preuss. Jahrb. LV I S. 1 ff.). — H. Lucke, Das Malerische in der Plastik, (Grenzbote) 1885 S. 329 ff.

Plastische Gemälde.

Was im Telephosfries durch Scheidung der Szenen vorbereitet ist, einen fortlaufenden Fries in einzelne, allseitig umrahmte Reliefbilder zu zerlegen, sehen wir in einer Reihe von Reliefgemälden angeführt,

deren hellenistischer Ursprung längst erkannt und durch die obigen Auseinandersetzungen noch mehr gesichert ist (Schreiber, Arch. Ztg. 1880 S. 145 ff.). Es sind dies Reliefs, deren Figuren auf einem landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund gesetzt so viel an selbständiger Bedeutung verloren haben, daß sie, wenn auch noch nicht geradezu als Staffage wirken, so doch lediglich in Verbindung mit diesem Hintergrunde verstanden werden können. Mehrfach wird der Vordergrund deutlich vom Mittel- und Hintergrunde geschieden, und zwar ganz durch die der Malerei abgeborgten Mittel: Abnahme der Proportionen und Erhöhung des Standpunktes der Figuren. Diese werden um so kleiner und kommen um so höher zu stehen, je weiter entfernt sie dem Auge erscheinen sollen. Ob die Wirkung der Luftperspektive sich in den weniger scharfen Umrisslinien des Hintergrundes bemerkbar machte, läßt sich aus den Abbildungen nicht entnehmen. Farbe erhöhte die Illusion dieser Reliefbilder, deren Ursprung man wohl mit Recht mit der Marmorinkrustation der Wände, für welche gemalte Bilder nicht wirksam genug erschienen, in Verbindung gebracht hat.

Daß eine Kunststätte von der Bedeutung Pergamons an der Entwicklung dieser plastischen Gemälde ihren Anteil gehabt hat, wäre nach den am Telephosfries gemachten Wahrnehmungen zweifellos gewesen, auch wenn nicht ein interessanter Fund in Pergamon selbst die Bestätigung gebracht hätte. Hier wurden auf der Burghöhe und zwar in Schutte der von Eumenes II. erbauten Halle, welche den Athentemenos im Norden und Osten abschloß, eine Reihe kleiner Torsen und eine Anzahl von Arm- und Beinfragmenten gleicher Proportionen aufgefunden, deren Zusammengehörigkeit durch Material — parischer Marmor — und Arbeit gesichert ist. Ins Berliner Museum gebracht, wurden die Torsen zunächst einzeln so aufgestellt, daß die an der feineren Ausführung leicht kenntliche Ansichtssitte dem Betrachter zugewandt wurde. Diese Aufstellung erleichterte es dem Schatzfleck A. Milchhöfers, zwischen dem Torso eines charakteristisch bewegten Mannes und dem eines bogenschiefsebenen Herakles eine nähere Beziehung insofern zu entdecken, als beide einer aus Bildwerken und Sarkophagen bekannten Darstellung der Befreiung des Prometheus angehörten. Bald ließ sich dazu die Figur eines liegenden Mannes gewinnen und auf diese Weise eine Darstellung gewinnen, wie sie auf unserer Abb. 1431 nach dem Lichtdruck gegeben ist, mit welchem Milchhöfer seine inhaltreiche Abhandlung: „Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergamon“ (42. Winkelmannsprogramm, Berlin 1892) begleitete. Über die Einzelheiten der drei Figuren lassen wir Milchhöfer selbst das Wort. Dem gelagerten Mann dient als Unterlage „naturalistisch behandelter Felsboden,

welcher sich im Grundriss knapp dem Schema des Körpers anschließt und gleichzeitig vom Kopfende zu den Füßen keilförmig abfällt. Die Formen des nackten Gestörns finden sich an den Rändern der Basis zwar ringsum angedeutet, jedoch näher ausführlich und mit mehr geradlinigem Profil an der Kopf- und derjenigen Langseite, welcher die linke Schulter des Liegenden zugewandt ist, während die dem Rücken entsprechende (auf der Abbildung sichtbare) Außenseite sich mannigfacher entwickelt und unterhalb der Oberschenkel offenbar die natürliche Höhlung des Felsens nachahmt. Die kräftig entwickelte Gestalt des Mannes liegt nach links hin auf einem weißen Mantel, welcher vom linken Arm aus unter dem Rücken fortgehend die Beine bis auf die Füße herab verhüllt, den Oberkörper und die Bauchpartie aber freiläßt. Der Körper ruht auf dem linken Ellbogen; die entsprechende Hand, welche jetzt fehlt, war besonders angefügt; die glatte Außenseite mit einem Nabelloch in der Mitte ist durch einen herumgeschlungenen Gewandzipfel verstärkt; diese besonderen Vorkerkungen machen es wahrscheinlich, daß die Hand ein größeres Attribut trug. Der rechte Arm ist bis auf einen Stumpf weggebrochen; die Richtung desselben folgt der Lage des Körpers und deutet jedenfalls nicht auf starke Hebung. Da jedoch der Oberschenkel keinerlei Berührungssparten aufweist, so liegt die Vermutung nahe, daß der Arm mit müßiger Bewegung frei in die Luft wies. Demselben Ziele folgte die Wendung des Kopfes, der gleichfalls bis auf einen schmalen Rand des Halsansatzes verloren ist; doch genügt das Erhalten, um wenigstens an dem Hervortreten des linken Kopfdeckers die Drehung des Halses nach der rechten Schulter hin mit Sicherheit festzustellen.

Die größere Sorgfalt und Mannigfaltigkeit in der Modellierung der Rückenstelle, sowie des entsprechenden Basirandes macht es unzweifelhaft, daß unsere Statue für diese Ansicht gearbeitet war. Damit nicht genug. Auch die in halber Wendung herumgedrehte Brust, sowie die Weichteile um den Nabel mit ihren dort quersgespannten, hier eingezogenen Hautfalten stehen auf gleichem Höhe der Ausführung und waren sicherlich noch bestimmt, mit dem Blicke getroffen zu werden. Da sich diese Partien ebenso wie das vorausgesetzte Attribut der linken Hand und wohl auch ein Teil des Kopfes bei einer Aufstellung unserer Statuette in Gesichtshöhe dem Auge bereits entziehen, so scheint zu folgen, daß dieselbe für schräge Ansicht von oben her berechnet ist. In der That entwickeln sich unter diesem Gesichtspunkt alle Flächen und Linien, so wie die Schattenwirkung der Falten auf das Vorstellhafteste.

Die Figur des Herakles ist aus fünf Stücken zusammengefügt. Der obere Schädel mit dem ent-



1411 Die Fesselung des Prometheus. Statuengruppe aus Pergamon. (Zu Seite 1276.)

entsprechenden Teil der herübergezogenen Löwenhaut war besonders ungestückt. Letztere ist über der Brust geknotet und entfaltet sich auf dem Rücken, wie ursprünglich auch auf dem linken Arm zu malerischer Drapierung. Die Bichel der Mähne, sowie die Haare des Felles sind ebenfalls mit ganz be-

sonderer Sorgfalt effektivvoll charakterisiert. Von der selben Seite her entwickelt sich auch vollkommen klar das lebhaft bewegte Motiv, das seitliche Ausschreiten des linken Beines, die Profilrotation des Kopfes und die Bewegung der Arme: der linke folgte mit dem Bogen der Richtung des wenig erhaltenen

Rückes, während der rechte im Begriff war, die zurückgezogene Sehne loszuschneiden. Daß das Ziel etwa über Gesichtshöhe lag, läßt auch die Biegung des zur Hälfte erhaltenen rechten Unterarmes noch erkennen. Die Arbeit ist auf der rechten Schmalseite des Körpers und auf der Brust weniger weit geführt, die Brustwarzen sind nicht einmal, wie bei den anderen Statuetten, scharfer umgrenzt. Herakles ist unbartig; das kurzlockige Haar, um welches noch eine Binde geht, ist nur flüchtig angelegt, da der vorspringende Rand der Löwenkopfschulter es größtentheils verdeckte. Der Ausdruck des Gesichts zeugt von gewisser Erregung in der Stirnfalte, dem tiefen Blick und dem leicht geöffneten Munde, zwischen dessen Lippen der Zahnausdruck angedeutet ist.

Die Rückenfläche des Prometheus ist nur aus dem Robusten herausgeschält und lediglich mit der Raspe übergegangen. Zur Erklärung bietet sich sofort ein großes, im oberen Teil des rechten Glutes befindliches vierrecksiges Nabelloch; die Gestalt war einem Hintergrunde unmittelbar aufgesetzt. Desto mehr Fleiß hat der Künstler auf die übrigen Theile verwandt. Es stellt sich uns (unter günstiger Beleuchtung) ein wahres Kabinettstück an formaler Durchwirkung des Einzelnen wie des zusammenhängenden Organismus dar, eine Arbeit, die an künstlerischem Verdienst die beiden anderen Statuetten weit übertrifft. Vor uns steht gerade aufrecht ein Mann mit gleichmäßig horizontal und seitwärts ausgebreiteten Armen und hoch emporgezogenem rechten Bein. Der Kopf war auf die Brust geneigt, wie ein geringer Rest des Bartes erkennen läßt, und zwar, nach der Anspannung des rechten Kopfsäckers zu schließen, mit einer kleinen Wendung nach seiner linken Seite. Spüren längeren Haupthaares weist noch die Fläche des Nackens auf. An den Armen, welche namentlich in der Untersicht vollendet durchgebildet sind, deuten die neben den kräftigen Muskeln hervortretenden Sehnen, die aufgetriebenen Adern auf heftige Anstrengung. Eine Hautfalte bildet sich zwischen linker Schulter und Halsansatz. Brust und Weichen lassen kein anatomisches Detail vermissen, obwohl den Gelehrten ein höherer Grad von realistischer Durchbildung eigen zu sein scheint, so wiederholt sich auch an den Beinen dasselbe schöne Zusammenspiel von Muskeln, gezogenen Sehnen, Adern und Hautfalten.

Die Situation ist also folgende. Prometheus ist mit beiden Armen an den Felsen geschmiedet, während ein Adler seine rechte Brust zerfleischt. Im Schmerz streckt er das linke Bein gerade aus und zieht das rechte, um die verwundete Seite zu entlasten, krampfhaft in die Höhe, ein in den Prometheusdarstellungen stets wiederkehrendes Motiv, welches unzweifelhaft der allen erhaltenen Darstel-

lungen zu Grunde liegenden Originalkomposition eigen war. Dasselbe ist hier vom Künstler in besonders geschickter Weise dazu verwendet, um für den Adler einen Stützpunkt zu schaffen. Die Wunde ist plastisch lebhaft angegeben und war wohl in Farbe ausgeführt. Denn wenn sich auch direkte Farbespuren auf diesen Statuetten nicht vorgefunden haben, so ist doch allen Analogien nach auch bei ihnen Bemalung vorauszusetzen. In den Augen des Herakles meint man noch heute die von der Farbe der Augenarterie herführende Rundung zu erkennen. Herakles ist im Begriff, durch einen Pfeilschuß Prometheus von seinem Fänger zu befreien.

Über die Zusammengehörigkeit dieser beiden Figuren kann ein Zweifel nicht bestehen, da außer dem capitolinischen Prometheusmarkopdag (Millin, *Gal. myth.* 93, 383; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alten Kunst* I, 72, 405; II, 65, 888 b), einem pompejanischen Gemälde (Heibig 1128) und einem Bilde des Columbarium der Villa Pausilli (O. Jahn, *Abhandl. d. bay. Akad.* VIII, 2 Taf. I, 3) die Beschreibung einer Darstellung desselben Gegenstandes bei Achilles Tatius (*Erot. script. ed. Hercher* p. 38 f.) die beiden Figuren fast genau in der gleichen Situation zeigt. Auch die Art ihrer Gruppierung ist durch den Blick des Herakles, der auf den Adler gerichtet sein mußte, gegeben. Nur die Entfernung zwischen beiden mag eine etwas größere gewesen sein, als auf der Abbildung, da der ausgestreckte linke Arm mit dem Bogen dem Prometheus allmählich entgegen schneit. Beide Figuren waren dem Hintergrunde nicht gleich nah. Prometheus war, wie der nur mit der Raspe übergangene Rücken zeigt, unmittelbar auf denselben gesetzt, während die Rundfigur des Herakles etwas mehr nach dem Vordergrunde zu stand. Es brauchte also die letztere nicht erheblich mehr seitlich nach rechts, sondern nur ein wenig mehr nach vorn gerückt zu sein, um die Illusion der größeren Entfernung hervorzubringen. Die dazu erforderliche geringe Drehung des Gesichtes nach dem Hintergrunde zu würde der volleren Ansicht des sorgsam modellirten Rückens und des Felses zu gute kommen. Daß der Künstler eine ähnliche Gruppierung im Auge hatte, scheint aus den größeren Verhältnissen des Herakles — Mafse bei Milchhofer S. 31 Anm. 5 — hervorzugehen; durch seine geringeren Dimensionen sollte Prometheus von Herakles unformierter scheinen, als es in der Gruppierung thatsächlich der Fall war.

Nicht mit derselben Sicherheit läßt sich über die Zugehörigkeit des gelagerten Mannes zu unserer Darstellung absprechen. Einmal ist die Erhaltung der Oberfläche eine weniger gute, als bei den zwei anderen Figuren; sodann sind seine Mafse — namentlich dem Prometheus gegenüber — nicht unerheblich größer; endlich sind Fragmente ähnlicher Figuren mit unseren Statuetten zusammengefunden worden,

welche, nachweislich nicht zur Prometheusgruppe gehörig, das Vorhandensein noch anderer Gruppen beweisen und damit die Möglichkeit geben, daß der Gänger einer zweiten ähnlichen Gruppe angehört habe. Auch die Bedeutung desselben scheint die auf der Abbildung versuchte Gruppierung nicht ohne weiteres zu empfehlen. Nach Maßgabe des capitolinischen Sarkophages nämlich kann die Figur nur den Berggott Kankasus darstellen, diesen aber am Fuße und nicht auf der Höhe des Berges gelagert zu sehen, hat etwas Befremdliches. In der That stimmt in diesem einen Punkte die Darstellung des Sarkophages, wo der Gott oben auf dem Berge angebracht ist, mit unserer Anordnung nicht überein. Indessen hat Milchhoyer diesen Bedenken mit Recht geringes Gewicht beigemessen (S. 10) und nach einem Hinweis Conzes in der Anbringung der liegenden Figur unter den eigentlich Handelnden eine Fälschtheit erkannt, welche gerade für hellenistische Reliefscharakteristisch ist. Ein besonders schlagendes Beispiel bietet der Fluß- (oder Berg-) gott auf dem Olunordelief im Palazzo Spada (Arch. Ztg. 1890 Taf. 13, 2), welcher, in Haltung und Gewandung unserem Kankasus sehr ähnlich, denselben Platz in der Komposition einnimmt, wie dieser. Die größeren Maße des Berggottes erklären sich, wie bei Herakles, aus seinem Platz im Vordergrund: es soll dadurch die Tiefe der ganzen Komposition für das Auge verstärkt, die perspektivische Wirkung vergrößert werden. Die weniger gute Erhaltung der Figur endlich kann rein zufällige Ursachen haben.

Die mit den Prometheusstücken zusammengefügten Fragmenten ähnlicher Statuetten entziehen sich als auf eine Leinwand der Zusammensetzung und Deutung. Gewiß hat aber Milchhoyer Recht, wenn er auf die Ähnlichkeit, welche die Darstellung der Leinwand mit dem Schwan und die des Prometheus mit dem Adler hat, hinweist und an die Gegenstücke unter den egyptischen Wandbildern erinnert. Die Leinwandstellung als direktes Pendant zur Prometheusgruppe anzusehen hindert ihn nur der Umstand, daß er für die Leinwandgruppe keine dem Herakles entsprechende Figur auffindig zu machen weiß, während eine dem Kankasus entsprechende Lokalpersonifikation im Eurymachos leicht zu denken ist. Vergewissern wir uns aber, daß die kyprische Aphrodite Zeus' Vorhang nach Leinwand unterstützt (Hyll. astron. poet. II, 8; Dilthey, Bull. 1869 p. 150) und ihr im Eurymachos bezeugter Kultus vielfache Beziehungen zum Leinwandmythos aufweist, so dürfte die Annahme, daß Aphrodite als dritte Figur die Komposition vervollständigte, um so weniger unmöglich erscheinen, als diese Göttin, die die Verbindung des Vogels mit der Sterblichen begünstigt, einen (bei Gegenständen oft wiederkehrenden) Gegensatz zu Herakles, der den Vogel verschouet, bilden würde. Wie dem aber auch sein mag, auf

jeden Fall waren derartige plastische Gemälder, wie die Prometheusgruppe, in Pergamon nicht vereinzelt, und diese Tatsache ist von großem Interesse.

Eine Verwendung von Rundwerken zu einer Komposition, wie wir sie hier vor uns sehen, war in der griechischen Plastik bisher ohne Beispiel. Daß die Diadochenzeit es nicht, plastische Werke zu deren landschaftlicher Umgebung in Beziehung zu setzen, wußten wir aus den Erörterungen über die Nike von Samothrake und den farnesischen Stier; daß dieselbe Zeit in Reliefs durch Aufnahme landschaftlicher und architektonischer Zuthaten, durch Scheidung der verschiedenen Gründe und durch Umrahmung eine den Landschaftsbildern ähnliche Wirkung erzeugte, ist bereits mehrfach hervorgehoben worden; daß aber in derselben Zeit — so viel sich bis jetzt übersehen läßt, allerdings nicht vor der Epoche Eumenes II. — ausgeführte Rundwerke dazu benutzt wurden, als Staffage für eine plastisch ausgeführte Landschaft zu dienen, eine Landschaft, welche nicht — wie etwa beim farnesischen Stier — auf eine Betrachtung von allen Seiten berechnet war, sondern wie ein Gemälde nur von einer Seite gesehen werden wollte, das haben uns erst die Funde von Pergamon gelehrt. Hiermit ist die letzte Folge der Wettstreites zwischen Malerei und Plastik gezogen, die Übersetzung eines Gemäldes in die Skulptur vollendet, aber zugleich auch das eigenste Wesen der letzteren geopfert. Es ist kein Hochrelief mehr, das auf malerische Effekte ausgeht, das Proben perspektivischer Wirkung ist nicht mehr durch die beschränkten, dem Relief eigentümlichen Mittel gelöst, Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind nicht mehr bloß für das Auge durch Abnahme der Proportionen, der Relieferhebung, der Schärfe der Umrisse, sondern durch wirklichen Auseinanderrücken der Figuren geschieden, mit einem Worte das, was die Kunstmittel zu leisten vermögen, ist von der Wirklichkeit gefordert. Nur die Figur des Prometheus sitzt unmittelbar auf dem Grunde auf und kann etwa noch als in starkem Hochrelief ausgeführt betrachtet werden, Herakles schon steht ganz frei auf dem Bergabhang und der Berggott gar liegt auf eigener Basis davor. So wird die perspektivische Tiefe der Komposition durch eine wirkliche Tiefe hervorgebracht und dem Streben, durch die Plastik eine der Malerei ähnliche Illusion zu erzielen, dasjenige Gesetz geopfert, welches in aller Kunst bisher als das oberste angesehen wurde: nur durch solche Mittel zu wirken, welche aus dem Wesen der jeweiligen Kunstgattung sich von selbst ergeben. Wo diese Mittel die beabsichtigte Wirkung vertragen, bleibt nur die Wahl, von der Aufgabe, die solche Wirkung verlangt, abzusehen oder zu unkünstlerischem Nothbehelf zu greifen. Die frühere Kunst entschied sich für das erste, die spätere für das zweite.

Unsere Statuetten schließen sich also nicht nur in der Technik dem Olympefrise an — mit diesem verbunden sind ihnen die Anstückelungen einzelner Teile, die Liegefiguren in den Gewändern (Mantel des Kaukasus), die Behandlung des Felles u. a. —, sondern vollenden geradezu das dort Begonnene, indem sie die Schranke, welche der perspektivischen Wirkung des Hochreliefs durch dessen geringe Tiefenentwicklung gezogen ist, aufheben. Die Folgerichtigkeit des Verfahrens liegt auf der Hand, allerdings auch die Gefahr, auf diesem Wege die ihrem Wesen nach monumentale Plastik zu einer barocken Spielerei herabzuwürdigen.

Waffenreliefs.

Von den Reliefs, mit welchen im Obergeschoss der Athienhalle die Außenseite der Brüstungsplatten geschmückt war (oben S. 1220), führen wir nachstehend die vier am besten erhaltenen Stücke nach Taf. 41—45 der *Altentümer von Pergamon II* vor. Die im folgenden gegebenen Sacherklärungen beruhen durchaus auf den trefflichen Auseinandersetzungen, mit welchen H. Droysen, Text S. 95—138, die Tafeln begleitet hat.

Das erste Stück (Abb. 1432) ist ein vollständiges Interkolumnium, welches die Art, wie die Reliefplatten versetzt sind, deutlich erkennen läßt. Die Ansätze für dieselben sind an den unteren Teil der Säulenschaftes selbst angearbeitet, wie es sehr klar die Säule links zeigt. Nicht selten greift die Reliefdarstellung bis auf diesen Ansatz herüber, woraus wohl mit Recht geschlossen wird, daß das Relief erst an Ort und Stelle, nachdem die Platten zwischen die Säulen eingefügt waren, ausgearbeitet ist. Das eigentliche Reliefbild, welches in der Regel aus einer größeren und einer kleineren Matte besteht, ist unten durch einen Sockel, dessen Profilierung der der Säulenbasen entspricht, oben durch eine dreifach gegliederte Deckplatte abgeschlossen. In buntem Durcheinander ist es mit Darstellungen der verschiedenartigsten Waffen so dicht bedeckt, daß nur an wenigen Stellen der glatte Hintergrund zum Vorschein kommt.

Wir beschreiben die Darstellung von links nach rechts. In der Ecke oben Helm in der Form einer kegelförmigen Metallhaube mit Spitze, auf dem Mantel ein Ornament, wie zur Bezeichnung des Stirnbügel. Darunter Lederpanzer mit einem aufrecht stehenden Stück Leder zum Schutze für den Nacken, den beiden Schulterstücken, Gürtel und gefranzten Lederstreifen (*arraboyes*) zum Schutz des Bauches. Die Schulterstücke, mit geflügelten Hiltzen verziert, sind durch Lederschleife und metallene Kluge mit dem Bruststück verbunden. Der umgelegte Gürtel besteht nicht, wie gewöhnlich, aus weichem Stoff, sondern vermutlich aus steifem Leder, welches so geknetet ist, daß die gefranzten Enden aufrecht

stehen. Neben dem Panzer Pferdemaske, aus einem metallenen Schutze für den Kopf von der Stirn bis zu den Nasen und einem oben anschließenden Bügel bestehend, dessen oberer Rand mit Federn besetzt ist. Ein langer Rosseschwanz, der rechts unter dem Bügel zu sehen ist, vervollständigt den stiftlichen Schmuck. Aus griechischen Darstellungen sind zwar ähnliche Schmuckstücke für Pferde bekannt, aber in weit einfacherer Ausführung. Daneben Maskenhelm, ganz eigenartig: eine metallene bartige Maske mit Augenlochern und Mundöffnung und daran angearbeiteten konischen Helm mit Stirnbügel und Spitzenknopf. Unter dem zahllosen Darstellungen griechischer Helme findet sich zu diesem Kopfschutz kein Seitenstück und es darf vermutet werden, daß derselbe gleich der prunkvollen Pferdemaske der Schmuck eines Barbarenfürsten war. Hinter der Pferdemaske Wagenrad, von welchem nur der obere Radkranz mit vier Speichen zu sehen ist. Ein zweites ganz gleiches Rad rechts unten in der Ecke. Bei beiden ist der Radkranz mit Buckeln besetzt, deren Zahl der der Speichen entspricht. Sie haben mit der Befestigung der, wie es scheint, runden Speichen nichts zu thun, da sie bei andern Rädern auf diesen Reliefs fehlen. Der Nabenkranz zeigt den gleichen Buckelbesatz. An dem zweiten Rade ist die hohe, ausgehöhlte Nabe und der um den Radkranz gelegte Metallreifen zu sehen. Bemerkenswert ist bei diesem Rad der mißglickliche perspektivische Versuch. Der Künstler wollte dasselbe nicht aufrecht stehend, sondern angelehnt darstellen, versuchte aber weder die Verkürzung der Speichen, noch die schräge Stellung der Nabe richtig wiederzugeben. Über dem Gesichtshelm Wagenkasten aus übereinander gelegten Holz(?)streifen. Der obere Rand ist angeschwellt und erhöht sich nach vorn zu. Zwei Metallringe an demselben dienen vielleicht zum Durchziehen der Zügel. Eine Querleiste, die um den Wagenkorb läuft, hält die Streifen zusammen. Über dem Wagenkasten Schwert in der Scheide mit einer, wie es scheint, an letzterer befestigten gefranzten Binde. Daß dieselbe zur Schwertschneide gehört, zeigt unten Abb. 1435, wo eine ähnliche Binde mit Franzen, nur aus weichem Stoff, um die Scheide geschlungen und hinter derselben in eine Schleife gebunden ist. An griechischen Schwertern sind solche Binde bisher nicht beobachtet worden. Ihre Bestimmung ist unklar; vielleicht dienten sie zugleich zum Schmuck und als Rangabzeichen. Wie drei auf den Reliefs vorkommenden Exemplare stimmen untereinander nicht überein. Hinter der Scheide eine Lanze; von einer zweiten sieht man vorn über dem Rande des Wagenkorbes die Spitze, eine dritte rechts oben in der Ecke. Neben der Gesichtsmaske rechts ein Paar über Kreuz gelegte Stulpen, auch dies ein Stück, welches in der griechischen



112. Wandrelief von der Athenastraße zu Pergamon (zu S. 1230)

Bewaffnung ohne Beispiel ist. Das Material, aus welchem sie gemacht sind, lassen die Darstellungen — außer auf dieser Platte kommen noch zwei Paare vor — nicht erkennen, die scharfen Ränder der Kellen lassen auf Leder schließen. Sie bedeckten den Unterarm vom Handgelenk bis über den Ellenbogen und schützten so zwar diesen Körperteil, hinderten aber zugleich den freien Gebrauch der Arme, sowohl beim Schildtragen als beim Schwert- oder Lanzenführen. Deshalb wird Droysens Vermutung das Richtige getroffen haben, daß die Stulpen zur Ausrüstung der Wagenlenker gehörten, bei dem es, sollte er nicht die Herrschaft über die Pferde verlieren, vor allem

Helm einzig die Schilde und Lanzenspitzen lassen sich nicht alle unterbringen, doch liegt es auf der Hand, daß deren Zufügung lediglich durch Rücksichten auf Raumfüllung veranlaßt sein konnte. Daß aber neben der Zusammengehörigkeit auch das ungewöhnliche Aussehen der Waffenstücke, das »Malurisches« derselben für ihre Anwendung bestimmend gewesen ist, darf wohl als zweifellos angesehen werden.

Auch Abb. 1433 ist ein vollständiges Interkolonnium, wie das vorige aus einer größeren — mitten durchgebrochenen — und einer kleineren Platte bestehend. Diese Darstellung verleiht die charak-



1433 Wandrelief von der Athetenhalle zu Pergamon.

auf den Schutz der vorgestreckten Unterarme ankam. Den Beschluß der Darstellung machen vier über einander gelegte ovale Schilde, von denen der erste einen erhabenen Rand und einen in einen Grat auslaufenden, länglichen Buckel hat. Überschneidet man die Waffenstücke der ganzen Reliefplatte, so läßt sich zwischen ihnen ein Zusammenhang nicht verkennen und man meint die wichtigsten Stücke der Panoplie eines nichtathletischen Wagenkämpfers und seines Wagenlenkers vor sich zu haben. Da ist zunächst der Streitwagen selbst durch den Wagenkasten und seine beiden Räder vertreten, ferner von der Rüstung des Wagenkämpfers Panzer, Helm, Schwert, vielleicht auch Schild und Lanze, von der des Pferdes die charakteristische Kopfmaske, von der des Wagenlenkers die Stulpen und vielleicht der

teristische Teil eines Kriegsschiffes. Die Mitte nimmt, in symmetrischer Anordnung gegenüber gestellt, der obere Abschluß eines Vorder- (rechts) und eines Hinterteiles (links) ein. Das einfachere Vorder- teil (ἀκροτόλιον) zeigt unten einen glatten Abschnitt, am oberen Rande eine einfache Profilierung und eine nach innen angebogene Spitze. Das weit reichher geschmückte Hinterteil (ὀπιστόλιον) besteht aus sechs Rippen, welche über einem runden Schilde in verschieden gebogene Streifen auslaufen. Unter demselben Schiffsschnabel, mit einem Dreieck geschmückt, dessen Zinken nach außen gekehrt sind. Darüber ein reich verziertes Schiffszelchen. Auf einem runden, nach oben zu starker werdenden Schaft, welcher unmittelbar unter dem Spitzenknaut mit einer perlreihenartigen Tönung umwunden ist, sitzt ein Quer-

holz, das einen reichen, in einem Pinienzapfen gipfelnden Schmuck trägt. Das Querholz selbst ist mit Buckeln verziert, längs desselben läuft eine Art Galerie, die in kranztragende Nischen — auf der Abbildung undeutlich — endet. Als Bestimmung dieses Schiffeschmuckes hat Droysen den von Pölyan erwähnten σπαρτηγικός κόσμος (bei Herodot VIII, 92: τὸ σπαρτήριον τῆς σπαρτηγίδος; sehr wahrscheinlich gemacht, also eine Art Admiralstandarte, welche das Schiff des Kommandierenden kenntlich machte. (Ein ähnliches, wenngleich einfacheres Gerät findet sich an dem Hinterteil eines Schiffes auf einem Relief des Palazzo Spada angebracht (Kunsthist. Bilder

Lanzen mit Widerhaken und einen aufrecht gehaltenen, von vorn gesehenen Kettenpanzer. An diesem läßt sich deutlich erkennen, wie die beiden Schulterstücke vermittelt des Querriegels (unter dem Halsanschnitt) befestigt wurden. Der Riegel sitzt mit seinem mittelsten Knopf am Vorderstück des Panzers fest. Die beiden anderen Knöpfe befinden sich an den Schulterstücken und werden in die schrägen, nach unten gehenden Einschnitte des Querriegels, welche auf der Abbildung ganz deutlich sind, eingeschoben. Die einzelnen Ringe des Kettenpanzers sind mit wahrhaft erstaunlicher Sorgfalt im Marmor nachgebildet.



1234. Wappenstein von der Athenahalle zu Pergamon

bogen XLVII, 3); auf einer Münze des Nero (ebenda XLVIII, 4) hängt vom Querholz ein Stück Zeug herab.) Gleichfalls zu einem Schiffe gehört auch das wie ein Haischals geformte, in einen Vogelskopf auslaufende Gerät, der Cheniakos, welcher am Schiffshinterteil als Schmuck angebracht wurde. Außer diesen Schiffsteilen zeigt das Relief noch zwei Helme mit Stirnlug und Nackenschutz, der eine mit Spitze, der andre nach Art einer phrygischen Mütze nach vorn umgebogen und mit langem Busch versehen: drei übereinander liegende Rundschilde, der oberste (in nichtgriechischer Art) einfach in konzentrischen Streifen ornamentiert; drei Schwerter — am Schiffszeichen, am Akrostolion und unter den Schilden —, zwei harpunenähnliche

Genau in die Mitte des nächsten Interkolumniums (Abb. 1434) ist ein großer ovaler Schild mit starker Spina und einem durch eine aufgenagelte Klammer gehaltenen Buckel schräg gestellt. An ihm lehnen sich zwei kleinere, kreisrunde Schilde mit breitem Rand und scharf abgeschnittener, flacher Wölbung. Rechts daneben ein ganz zerstörter und nur an dem Umriss noch kenntlicher Schiffsschnabel, aber denselben ein ähnliches Schiffszeichen, wie auf der vorigen Platte. Der Schiff desselben, der links von dem ovalen Schilde die untere Ecke des Relieffeldes füllte, ist gedreht, die wohlerhaltene Bekrönung besteht hier an den Ecken des Querholzes aus Palmzweigen, und an der Spitze aus einer stilisierten Blüte der Drachenzunge (*Dracunculus vulgaris*), die sich, wie

In der ganzen griechischen Kunst, so auch in pergamenischen Reliefs mehrfach als Ornament verwendet findet (Jacobsthal, Araucenformen in der Flora des Ornaments Berlin 1884). Über dem Schiffe des Schiffszierchens, auf der linken Seite des Feldes ein Steuerruder mit reich verziertem Blatt, nicht von der gewöhnlichen, schaufelförmigen Art, sondern mit beiförmig gestaltetem Schwanz. Über diesem ein *ἀγκυρόν*, von dem vorliefen durch den schlanken, geriffelten Stiel unterseits. Ein Glockenhelm, dem auf dem ersten Interkolumnium ähnlich, ein Schwert mit Tragriemen und ein stehender, eigenümlich ornamentierter (Hakenkreuz?) Panzer mit

selben. Links unten ein Paar über Kreuz gelegte Befestigenen, über dem Lanzen ein rätselhafter Gegenstand von der Form eines Baretts. Dasselbe scheint von Leder oder Zeug zu sein und könnte seiner Größe nach wohl als Kopfbedeckung gedient haben. Zweifelloß gehört auch er, wie so viele Stücke dieser Waffenreliefs, zu einer nichtgriechischen Ausrüstung. Das dreieckige Feld links neben den gekreuzten Lanzen füllte, nach dem Ansatz zu schließen, ein Glockenhelm aus. Das interessanteste Stück der ganzen Reliefs ist der Geschützstall, rechts neben den Schilde. Vier senkrecht stehende Ständer wurden oben und unten von starken Querholzern gehalten.



1423. Waffnrelief von der Altemnaballe zu Pergamon.

Nackenschultern und festgebundenen Schulterstücken, dessen *επιπυγέ* unter dem ovalen Schilde sichtbar sind, vornehmlich die Darstellung.

Auch auf den vierten Interkolumnium (Abb. 1435), bilden zwei Schilde den Mittelpunkt der Darstellung. Der hintere ist kreisförmig und wird von der Rückseite gesehen; die beiden Hanteln sind so wenig genau an den Enden eines Durchmessers angebracht, wie der Querriegel, welcher zur Verstärkung der Schildwandung dienen soll. Der vordere ist von der gewöhnlichen ovalen Form, mit geklammertem Buckel und Grot. Über dem Rundschild ein großer, zerbrochener Speer mit drei oder vierkantiger Spitze, welche durch einen runden Knauf mit dem Schiffe verbunden ist. Zwei kleinere Lanzen kreuzen den-

In dem dunkel erscheinenden Zwischenraum zwischen den beiden mittelsten der vier Senkrechten ertücht man in halber Höhe das hüllrunde Pfeillager angebracht. Die beiden seitlichen Zwischenräume werden von runden Kolben ausgefüllt, um welche die zur Spannung des Geschützes nötigen Seile gewickelt sind. Die Kolben laufen oben und unten von den Querholzern in runden Kapseln, welche auf zwei vierseitigen Zwischenstücken ruhen. Rechts von der Mitte der äußersten Senkrechten sieht man den Arm des einen der Hebel, welche durch jeden Kolben gingen, um die Umdrehung derselben und somit das Spannen der Seile zu bewirken. Die Darstellung dieses Teiles eines Pfeilgeschützes ist eine sehr sinnreiche, in allen Mafsen und Einzelheiten, wie

Droysen S. 120 ff. ausführlich nachgewiesen hat, willkürlich, ungenau und ohne jedes Verständnis für die Konstruktion des Geschützes. Es kam dem Künstler eben nur darauf an, den allgemeinen Eindruck dieses charakteristischen Geschütztes ($\alpha\lambda\psi\iota\theta\upsilon\varsigma$) wiederzugeben, nicht aber den, für das Relief völlig aussichtslosen Versuch zu machen, denselben in einer perspektivischen Ansicht genau abzubilden. In der rechten oberen Ecke ein Schwert mit umgeschlungener, gefranzter Binde, darüber eine gerade Trompete, darunter das Vorderende eines metallenen Panzers und drei große gefiederte Pfeile, offenbar die Geschosse für das Geschütz.

Diese Proben der Waffenreliefs genügen, um von ihrem Inhalt und ihrer Ausführung eine klare Vorstellung zu geben. Schon auf den vorgestellten Interkolumnien finden sich zahlreiche Wiederholungen, und nur wenig neue Waffenstücke — Köcher, Schleuder und eine paphlagonische Trompete, deren Schallloch die Protonie eines Ochsens bildet, — bieten die übrigen erhaltenen Tafeln (von den 25 Interkolumnien sind 6 vollständig und 5 zur Hälfte erhalten, außerdem zahlreiche Bruchstücke). Die dargestellten und der «siegreichenden Athena» im Bild geweihten Trophäen rühren aus See- und Landkriegen, aus Kriegen mit Hellenen und Barbaren her. Unter letzteren behaupten auch hier die Gallier einen hervorragenden Platz. Denn sicher gallischen Ursprunges sind die zahlreichen großen Buckelschilde, die Kettenpanzer, deren Erfindung ihnen zugeschrieben wird, die langen Schwerter ohne Parierstange, wohl auch die — in historischer Zeit bei den Griechen nicht üblichen — Streitwagen und sicherlich noch manches andre barbarische Waffenstück. Auch in diesen Trophäen also hat der Erbauer der Halle, Eumenes II., in erster Linie an die Siege erinnern wollen, die er und sein Vorgänger über diesen Erbfeind des Attalidenhauses davon getragen hat.

Die Aufgabe, einen Tempel der Athena Nike mit Trophäenreliefs zu schmücken, war nicht neu, die Balustrade des Niketempels zu Athen (soben S. 1027) bei den vielen Beziehungen zwischen Athen und Pergamon den Künstlern vielleicht bekannt. Es ist bezeichnend, wie sie von diesem Vorbild abgewichen sind. Bei dem attischen Werk, das nur unwesentlich höher (0,96 gegen 0,88 m), aber von dem Akropolisaufgang aus deutlicher zu sehen war, als die etwa 10 m vom Beschauer entfernten pergamenischen Reliefs, ist der Hauptnachdruck auf das Figürliche, das A und O jeder Reliefdarstellung, gelegt. Siegesgöttinnen errichten das Trophäon, Siegesgöttinnen führen den Opferstier herbei u. s. w. Das sachliche Beiwerk ist aufs Äußerste beschränkt. Das Umgekehrte ist bei unseren Reliefs der Fall: figürliche Darstellungen sind gar nicht vorhanden, Waffen in buntem Durcheinander nehmen

den ganzen Raum ein. Die Künstler haben die $\epsilon\kappa\theta\lambda\alpha$ ἀπὸ γαλαρῶν (Paus. I, 4, 6), welche wohl im Heiligtum selbst aufgehängt waren, in Marmor übersetzt. Hierdurch waren sie den athenischen Meistern gegenüber entschieden im Nachteil. Sie mußten bei der großen Anzahl der zu füllenden Felder sich vielfach wiederholen, setzten an Stelle lebendiger, mannigfach bewegter Gruppen das stete Einerlei toter Waffenhaufen, an Stelle des Werthenden, das immer von neuem fesselt, etwas Fertiges, das bei jeder neuen Betrachtung an Reiz verliert. So kann die Wahl des Gegenstandes schon an sich als keine glückliche bezeichnet werden. Sie ist es aber auch nicht in Rücksicht auf den Platz, den die Reliefs erhielten. Die allseitig umrahmten, verhältnismäßig kleinen Balustradenfelder, die dem Beschauer als ein leicht überschaubares Ganze entgegentraten, forderten eben aus diesem Grunde entweder eine einfache ornamentale Ausstattung, welche ja die Verwendung von Waffenstücken in symmetrischer Anordnung nicht ausschloß, oder aber, gleich den Metopen, eine in sich abgeschlossene figürliche Darstellung. Keiner von beiden Forderungen glaubten die Künstler genügen zu sollen. Mit fühlbarer Absichtlichkeit vermieden sie alles, was nach ornamentaler Anordnung, nach idealer Gruppierung, nach Unterordnung unter die Architektur aussah. Und weshalb? Aus dem Streben, dem wir schon wiederholt begegnet sind, nach Illusion. Über dem Kopieren der Wirklichkeit, nicht bloß beim einzelnen Gegenstande, sondern auch bei Zusammenstellung derselben, die den Eindruck eines zufälligen Durcheinander hervorrufen soll, vergaßen die Künstler alles andre. Welche Macht den in der Luft schwebenden Helm an der Deckplatte festhält, welche magnetische Kraft das querliegende Schwert an den Wagenkasten fesselt, welche Gewalt die schräg übereinander getürmten Schilde, die senkrecht vor den Schiffsschnabel gestellten Vorder- und Hinterteile, die über Kreuz gelegten Stulpen und Befuschiolen am Herabgleiten hindert, alles das sind Fragen, welche die Künstler nicht nur unbeantwortet lassen, sondern ihrem Hauptzweck gegenüber vermutlich als gleichgültig oder gar unherrschend angesehen haben würden. Je mehr die bis an den äußersten Rand vorgeschobenen Waffenhaufen den Eindruck machen, als könnten sie jeden Augenblick herabfallen und dem Beschauer den Schädel zerschmettern, desto vollkommener werden die Künstler ihre Aufgabe als gelöst betrachtet haben.

Das Mittel, wodurch sie neben dem regellosen Durcheinander die beabsichtigte Illusion hervorbringen anhen, ist ihnen nicht Wiedergabe des Eindruckes, den das Waffenstück auf den Beschauer macht, sondern Wiedergabe des Dinges selbst in allen seinen Einzelheiten, gleichviel ob

diese beim Betrachten desselben zur Wirkung kommen oder nicht. Jede einzelne Franse an der Schwertklinge, jedes kleine Ornament des metallenen Harnischs, jede Schnur in der Knotenschlinge, jede Rille des Wagenkastens, jede Feder des Kopfschwanks, jeder Knopf des Wagenrades, jeder Ring des Kettenpanzers, alles wird unter Aufwand beispielloser Sorgfalt mechanisch nachgebildet. In diesen äußerlichen Seiten suchen sie das Wesen ihrer Aufgabe, unbehindert durch die Wahrnehmung, daß das so in Marmor übertragene Ding schließendlich doch ganz anders wirkt, als das wirkliche. Von diesem rein Materiellen der Nachahmung zeugt schon die Gigantomachie starke Ansätze. Das von der Wirklichkeit abgeschriebene Riemenswerk der Schuhe, die kammenhaft detaillierte Ornamentik der Schildbügel, die ins Einzelste gehende Ausführung der Tierfelle u. a. steht mit der mechanischen Wiedergabe der Waffenstücke unserer Reliefs auf gleicher Stufe, und dies allein würde den gemeinsamen Ursprung und die gleiche Entstehungszeit beider Werke vermuten lassen, wenn diese nicht anderswoher feststünden. Was aber dort Ansätze geblieben sind, die in ihrer Vereinzelnung und bei dem sonst ins Große gehenden Zuge des Ganzen über raschen und interessieren, ist hier zu so unerschütterlicher Herrschaft gelangt, daß man sich wundert, wie diese Reliefs bei dem Mangel jedes künstlerischen Gedankens nicht noch viel trockener und einkämiger wirken. Die staunenswerte Virtuosität in der Behandlung des Materials trägt hierzu sicherlich viel bei, viel aber wohl auch die materielle Form der gewählten Waffenstücke und ihre auf das Widerspiel der Linien geschickt berechnete Anordnung. Mit dem vieldeutigen „malerisch“ meinen wir hier die auffallenden, vom Gewöhnlichen abweichenden, originellen Formen der Stücke, nicht das der Malerei im Gegensatz zur Reliefstatik Eigentümliche. Denn in diesem Sinne sind die Wafforeliefs nicht eigentlich malerisch. Durch ihren Verzicht auf flüchtige Darstellungen rauben sie sich zwar denjenigen Vorwurf, in welchem der Schwerpunkt des Reliefs liegt, allein die gewählten Gegenstände widersprechen an sich so wenig der Natur desselben, wie ihre schärfe, in allen Einzelheiten bestimmte Wiedergabe. Denn diese geht eben nur auf die Form, nicht auch auf die Lichtreflexe, den Glanz, das Leuchten der edernen Waffen aus. Erst wenn die Künstler dies versucht hätten, würden sie das Gebiet betreten haben, welches lediglich der Malerei zugänglich ist (vgl. die überzeugenden Ausführungen Haucks, *Preuss. Jahrb.* LVJ S. 1 ff.). Auch perspektive Verkürzungen sind nur in beschränktem Maße angewandt worden, wo sie, wie bei den Helmen des Geschütztes notwendig gewesen wären, sind die Künstler lieber von der Wirklichkeit abgewichen, als daß sie den aussichtslosen Versuch unternommen hätten.

In technischer Hinsicht eine bewundernswerte Leistung, auch in der Komposition nicht ohne Gefühl für sinnvollen Fluß der Linien treten uns die Wafforeliefs als das Erzeugnis einer Kunststrichtung entgegen, welche dem Streben nach realistischer Wirkung und glänzender Entfaltung virtuöser Technik alle anderen Rücksichten opfert. Mit dem technischen Können steigert sich die Gedankenarmut und die Kunst erstarrt im mechanischen Abschreiben leerer Formen.

Einzelfunde.

Außer den besprochenen umfassenden Werken haben die deutschen Ausgrabungen noch eine Fülle von einzelnen Statuen, Statuetten und Reliefs zu Tage gefördert, deren Betrachtung erst das Bild pergamonischer Kunstthätigkeit, das wir oben zu entwerfen versucht haben, vervollständigen würde. Indessen sind diese Werke erst an einem ganz kleinen Teile dem Studium zugänglich gemacht, und noch weniger davon sind in Abdrücken veröffentlicht worden. Deshalb muß hier eine ganz kurze Erwähnung der bedeutenderen Stücke genügen, welche bereits im Berliner Museum Aufstellung gefunden haben. Die Kolossalstatue einer Frau ist deshalb bemerkenswert, weil sie das Anstrichverfahren, dessen wir bei der Gigantomachie und der Prometheusgruppe Erwähnung thäten, in sehr ausgezeichneter Weise angewendet zeigt: selbst der Kopf besteht aus mehreren einzelnen Stücken, die durch eiserne Stifte zusammengehalten werden.

Mehrere Werke zeigen eine unverkennbare Anlehnung an die Gigantomachie des Altars, so die Statue eines blitzschleudernden Zeus und das kleine Relief einer Gigantomachie, von welchem die Figuren des Zeus und der Athena erhalten sind. Andre wiederholen ältere griechische, namentlich attische Typen und bestätigen so von neuem den regen Verkehr zwischen Pergamon und Athen. Hierher gehört eine weibliche Statue ohne Kopf und Unterarme, welche mit der Rechten einen Mantel vom Rücken her über die Schulter zieht; ferner eine Athennastatue, deren Ägis kreuzweis über die Brust gelegt ist und deren trefflich erhaltener Kopf das ältere Original verrät; endlich der Kolossal-torso einer zweiten, wahrscheinlich aus der Bibliothek stammenden Athena, welche eine freie Nachbildung der Phidiasischen Parthenos auf der Burg zu Athen ist. Durch sorgfältige Arbeit und anmutige Haltung zeichnet sich ein Hermaprodit aus, der sich mit dem linken Arm auf einen Baumstamm lehnt. Er trägt um den Unterkörper ein Gewand, an den Füßen Sandalen und das Haar zierlich geordnet, so daß lange Locken auf die Schultern herabfallen: eins der trefflichsten Werke aus Pergamon. Am meisten bewundert ist unter den Einzelfunden

ein Aphrodite(?) kopf aus parischen Marmor von großer Weichheit, um nicht zu sagen Verschwommenheit der Formen, auch dieser gewiss Umbildung eines älteren Typus. Von vielen Seiten werden darin Anklänge an die Aphrodite von Melos gefunden, ohne daß bisher eine eingehende Vergleichende Würdigung beider Köpfe, welche jene Ansicht vielleicht als irrtümlich erweisen würde, stattgefunden hätte. Die vortreffliche Bronzestatuetten eines Satyr ist unten im Art. »Satyr« abgebildet, auch sie die charakteristische Weiterbildung eines strengeren Typus, wie er in den Wiederholungen von Myrons Satyr (oben S. 1002) für uns noch nachweisbar ist.

So sind alle diese Werke nicht von originaler Erfindung und zeigen deutlich, daß die pergamentischen Künstler Epigonen waren, die von dem Reichtum früherer Jahrhunderte zehrten. Aber sie haben erworben, was sie von ihren Vätern ererbt hatten. Sie haben sich nicht an gedankenlosen Wiederholungen genügen lassen, sondern ihre Werke mit eigenem Leben erfüllt und der Richtung auf das Reale, die ihre Zeit eingeschlagen hatte, mit Geschmaek und Geschick Rechnung getragen. Das rechte Maß ist hin und wieder überschritten, die neue Zeit hat ihre Ansprüche bisweilen zu eigenwillig geltend gemacht, aber es geht ein Zug ernster Thätigkeit und gewissenhaften Strebens durch die ganze Kunstthätigkeit. Nirgend ein Hinabholen auf Sinnensklügel, nirgend eine Entwürdigung der Kunst zur Dienerin der Lusternheit. Vor große Aufgaben gestellt, haben die Künstler sich davor würdig gezeigt im Können und Wollen. Viel öfter haben sie durch übergroßen Fleiß als durch Mangel daran gefehlt, viel öfter hat sie das Zuviel als das Zuwenig technischen Könnens irre geleitet. Die Virtuosität ist keine geringere Feindin der Kunst, als der Dilettantismus. Sie verführt dazu, die Form über den Inhalt, den Effekt über den Gedanken zu setzen. Eine erschöpfende Kunstbetrachtung aber wird mit einer solchen Epoche ebenso rechnen müssen, wie mit derjenigen, welche der Vollendung der Kunst vorangeht, und der Schluß eines so herrlichen Schauspielers, wie es die hellenische Plastik uns bietet, ist unseres Interesses nicht minder würdig, als der Beginn. Deshalb darf es die Kunstgeschichte als eine besonders glückliche Fügung betrachten, daß die deutschen Ausgrabungen an Pergamon in so erwünschter Weise die Funde an anderen Stätten griechischer Kultur ergänzt haben. Wenn jene ganz besonders für die älteren Perioden der hellenischen Kunst reiches Material geliefert haben, so haben diese der jüngsten Epoche derselben einen ganz neuen Inhalt gegeben. Diesen völlig zu überschauen und zu würdigen wird erst nach Jahren möglich sein.

[A. Trendelenburg]

Perikandros. Ein Hermenbild des berühmten Tyrannen von Korinth, selbstverständlich eine ideale Schöpfung, ist zusammen mit denen des Ilios (s. Art.) und anderer von den selben Weisen in der Villa des Cassius bei Tivoli 1780 gefunden (Abb. 1436, nach



1436 Perikandros.

Visconti Iconogr. gr. pl. IX, 1) Die Buchstabenformen der Inschrift verweisen die Arbeit in eine römische altertümelnde Periode, ebenso wie die Angabe der Augensterne und Pupillen. Ein vollständige Statue von Perikander, welche mit den schönen und strengen Gesichtszügen dieser Hermo ziemlich gut stimmt, befindet sich in Villa Borghese. [Hm]

Perikles. Plutarch (Per. 8) schildert den großen Staatsmann als übrigens wohlgestaltet, aber mit unverhältnismäßig langem Kopfe begabt, weshalb die Künstler ihn stets nur mit dem Helme porträtierten (τὰ μὲν ἅλλα τὴν ἰδέαν τοῦ σώματος ἀμειπτον, προμήκη δὲ τὴν κεφαλὴν καὶ ἀσυνμετρον ὄνεν αἱ μὲν εἰκόνες αὐτοῦ σχεδὸν ἅπασαι κράνεσι περιέχονται, μὴ βυλομένον, ὥς εἶπαι. τῶν τεχνιτῶν ἔξοσι δὲ τιν). Dieser Grund entspricht vollkommen dem Idealisierungsprinzip der älteren Kunst in Porträtbildungen; man wollte dem 'Zwiebelkopf' (σχινοκέφαλος) der Komiker nicht durchscheinen lassen. Nach anderer Meinung freilich (Curtius, Arch. Ztg. 1860 S. 40) bezeichnet der Helm den Perikles als Oberfeldherrn von Athen, denn die Würde des Strategen, welche er eine Reihe von Jahren nach einander bekleidete, war die eigentlich Basis jener Macht, mit welcher er das ganze Staatswesen beherrschte. Eine mit alter Inschrift versehene Platte, 1761 in der Villa des Cassius bei Tivoli gefunden, befindet sich im britischen Museum. Die Hermē, deren Photographie wir geben (Abb. 1137, aus dem Vatican im Mus. Pio-Clem. VI, 29), zeigt, wie einige andre, ganz regelmäßige, wenig individuelle Züge. Namentlich sollte man die Glätte der Wangen und der Stirn bei der steten und sorgenvollen Gedenkarbeit eines Perikles fast unerklärlich finden: die Kunst der Plinianschen Zeit aber hielt es für würdig, auch in solchem Antlitze nur die heitere Ruhe des 'Olympiers'

zu zeigen, während bei den realistischen Komikern der κεφαλήπερα Ζεὺς ἔστρεψε ἑρπύρεα συνεκόμεν τὴν Ἑλλάδα und der Abglanz dieser Blitze sicher in den Augen sichtbar wurde, die das Bild fast unbeweglich zeigt. Die Nachwirkungen des alten Stils sind auch in der hohen Stellung der Ohren und dem kurzlockigen Haupthaar, sowie dem flach anliegenden Barte zu spüren, während eine leise seitliche Neigung des Hauptes vielleicht der Gewohnheit des Mannes entsprach.

— Ein Bild des Perikles auf der Akropolis erwähnt Paus. I, 25, 1; wahrscheinlich die Statue des gleichzeitigen Künstlers Krokylus (vgl. Art.), welche Plin. 34, 74 anführt *Olympium Pericles dignum cognamine, mirumque in hac urbe est quod nobilior viros nobiliores fecit*. Die letzteren Worte hat man verschieden gedeutet; entweder die Kunst macht berühmte Männer noch berühmter, nämlich durch Vervielfältigung ihrer Gestalt (entsprechend dem Sprachgebrauch des Plinius und seiner sonstigen Anschauung, vgl. 35, 11: *ut praesentes esse ubique videri possent*), oder sie bildet edle Naturen noch edler, idealer von Gestalt, was unserem besonderen Falle angemessen sein würde, wo eben das Beiwort *Olympium* begründet werden soll — Eine andre Hermē in der Münchener Glyptothek N 157. Eine ähnliche, aber ohne Helm und ohne die eigentümlich nach hinten zugespitzte Schädelbildung in Villa Albani (Kaffetians, 744) bezieht Braun, *Ruinen Roms* S. 708 veranlassungsweise auf Peisistratos, mit welchen Perikles große Ähnlichkeit besaß nach Plut. Per. 7. (Bn.)



1137 Perikles





Aussicht von Korinth. Oben links die Akropolis mit dem Olympischen Tempel, oben die 'Glocken' (Schwefelkuppe) der Stadt.



P

(Fortsetzung)

Perseus, der Lichtgott. Über seine Geburt s. „Danae“. Der Mythos von der Enthauptung der Gorgone Medusa erfreute sich einer ganz besonderen Beliebtheit in der darstellenden Kunst. Über die geschichtliche Entwicklung und die allmähliche Umgestaltung der Bildung des Medusenhauptes selbst ist kurz unter dem Art. „Medusa“ gehandelt. Auf den älteren Reliefs und Vasenbildern findet sich natürlich nur die alte Form des missgestalteten Schreckbildes. Unter den vorbereitenden Szenen ist die Begegnung mit den Gräen bis jetzt nur einmal bildlich nachweisbar, und zwar auf einem etruskischen Spiegel, abgeb. *Mon. Inst.* IX, 66, 2: Perseus mit Athena schleicht heran zu zwei alten Frauen, ähnlich den Ammen auf spätem Vasenbildern, ritzlich, aber vollgelockt und sonst wohlgebildet in weiten Gewändern; der Held greift nach dem runderen Auge, welches die eine in der Hand hält. Die charakterlose weichliche Kunstform dieser Spiegel läßt nur schließen, daß der Gegenstand auch bei den Griechen nicht ganz unehört war. Ein Relief mit der Übergabe der Wundergaben der Nymphen an Perseus fand sich schon im Tempel der Chalkiolkos in Sparta (*Paus.* 3, 17, 3) und ist auf einem archaischen Vasenbilde bei Gerhard, *Auserl. Vasenb.* 323 erhalten. Hier bringen drei Nymphen (ΝΗΙΔΕΣ) dem Helden jede ein Stück zu seiner Ausrüstung, die Flügelschube, den unsichtbar machenden Helm und

Denkmäler d. klass. Altertums.

die Tasche zur Bergung des abgeschlagenen Medusenhauptes. Athena, seine Beschützerin, steht hinter ihm. Die Tasche, welche κίβητις genannt wird, erscheint zuweilen als ein Futteral oder Gefäß, das Stichelschwert (ἀσπίς) ähnlich wie bei Kronos meist mit einer geraden und einer krummen Spitze. Neben den von Hermes entlehnten Flügelschuben werden auch Flügel an das Haupt des Helden gefügt, vielleicht zum Ersatz der undarstellbaren Tarnkappe (Αἰδου κόρυς). Das Abhauen des Gorgonenhauptes vergegenwärtigt in sehr seltener Darstellung eine Metope aus Selinus (s. Abb. 344): hier steht Athena neben Perseus, beide in Frontstellung, um der Versteinerung zu entgehen. Zu gleichem Zwecke läßt Athena den Perseus zuweilen in ihren Spiegelschilde blicken, wie in dem Gemälde bei Laclau de domo 25. Auf jener Metope hat Medusa den ihrem Rumpfe entsprossenden Pegasus im Arme, aber ungezügelt. Sehen wir nun die altertümliche Terrakotta aus Melos näher an, welche wir Abb. 1438, nach Millingen, *Unvol. mon.* II, 2 geben, so wird sich zunächst die auffallende Erscheinung, daß Perseus die Harpe in der linken Hand trägt, nur durch Brunnens treffende Vermutung (*Sitzungsber. d. Münch. Akad.* 1872 S. 536) erklären, daß dies kleine Relief, welches ebenso wie sein mit ihm zusammengefundener Zwillings Belleroophon darstellend (s. Art. mit Abb. 318) der Grundplatte entbehrt, zu dekorativer Füllergliederung auf ein

Gerät gerichtet war, aber beim Kopieren zufällig oder aus besonderem Grunde nach der Gegenseite gewandt wurde. Beide Seiten waren am Thron des Asklepios bei Ephraums dargestellt (Paus. II, 27, 2); nahmen die parallel gearbeiteten Reliefs über die Seitenfelder ein, so wüßte Perseus nach der Blickseite gewandt zu sein (was unstatthaft ist), falls man nicht annimmt, daß unser Bild eine Spiegelskopie ist. — Ubrigens ist noch eins hier bemerkenswert: es gewinnt nämlich fast den Anschein, als ob Perseus hier den Pegasus selbst schon bestiegen habe und nachträglich



1499. Perseus und die enthauptete Medusa. (Zu Seite 1295.)

lich noch (Ortygion aus dem Rumpfe der Gorgone hervorschießend). Eine gleichzeitige Darstellung beider Geburden findet sich wohl nur bei Gerhard, Anzeig. Vaseb. II, 39, 3. (Pegasus' Kopf der enthaupteten Medusa entstehend, während ein eben auf die Hände hingestürzt ist und der Blutstrom sich ergießt, auf einer Vase bei Gerhard, Trinkschalen Taf. II III.) Häufiger noch als der Moment der Enthauptung ist die Flucht des Siegers Gegenstand der Bildwerke, schon bei Hesiod. Scut. 216–237, wo die ganze Scene beschrieben ist, auf dem Kasten des Kypselos (Paus. V, 18, 1) und mit einer ganzen Reihe von Vasenbildern, welche Jahn im Philologus Bd. XXVII S. 1 bis 17 eingehend besprochen hat. Bei großer Übereinstimmung in den Hauptmotiven geben diese Denk-

mäler bald vollständiger, bald abgekürzter Darstellungen des jedermann geläufigen Gegenstandes. Perseus, der entweder mit abgewandtem Gesichte das abgeschlagene Haupt der Gorgone emporhält oder dasselbe in der Jagdtasche geborgen hat, läuft immer mit gewaltigen Luftschritten davon, zuweilen unter dem Schutze von Hermes oder Athene, nur stürmt die Medusenschwester nach, zwischen welche oft Poseidon als Geliebter der Medusa mit dem Dreifack tritt. In der Zeit der Kunstblüte wurde, wie die Häßlichkeit des Gorgonenhauptes gemildert, so auch wahrscheinlich die Verfolgungsscene aus der altentflichen Stille zu einer schönen Gruppe umgestaltet (verleiht durch die Bildhauer Myron und Pythagoras), in welcher Medusa tot hingestreckt ist, oft aber ganz fehlt, während Perseus sogleich das abgeschlagene Haupt emporhält, umgeben von Athene, Hermes, bisweilen auch von Nike und andern Figuren. Statt der fliehenden Gorgonen aber finden sich mehrfach erwachsende Satyrn, welche wie geblendet von der Erscheinung des versteinerten Hauptes mit komischer Gebärde davonsürzen.

Einige dieser Gemälde machen den Eindruck, daß es sich hier nicht um ernsthafte Dinge, sondern vielmehr um eine possenhafte Parodie handele, die nach Wecker dem Satyrspiel entlehnt sein könnte, wo ein Puppenkopf die Rolle des gefürchteten Medusenhauptes spielen muß. Ganz eigen thümlich ist namentlich die Darstellung eines schmuckreichen Gefäßes aus Cupon (jetzt in Berlin), welches wir Abb. 1439, nach Mon-

test. VIII, 34 und der Beschreibung Klotzmanns hier wiedergeben. Vier junge Mädchen in kurze dionische Chitonen gekleidet, sonst aber nackt, sind in verschiedenen Stellungen schlafend oder halbwach um einen großen Baum mit zahlreichen Fritschen gelagert. Einer von ihnen hat der Held in phrygischer Mütze mit Flügelstehen herumschleichend das Haupt mit der Harpe abgeschnitten, welches er an dem hohen Kopfsatz haltend daventrägt. An den Mädchen ist keine Spur des herkömmlichen Typus der Gorgonen; schon ihre Viernahl ist eine vereinnacht Abwärtung; Perseus aufwärts gerichteter Blick läßt sich zwar durch die versteinemde Wirkung des Medusenhauptes motivieren, hat aber zugleich etwas possenreißerisch Blaufarben, so wie die Mädchen,

abgesehen von dem Mangel an Grazie, Hötären vorstellen könnten. Der große Baum hat in dem mythischen Lokale — den öden Regionen der ewigen Nacht — keinen Sinn, ebenso die daneben, wie es scheint, aufgehängten undeutlichen Gegenstände. Dann ist das Ganze auf schwarzem Grunde zwar nur mit den gewöhnlichen Farben rot, weiß und gelb gemalt, jedoch in drei verschiedenen Abstufungen derselben (in der Abbildung durch hellere und dunklere Schraffierung angedeutet), so daß das Bild recht bunt aussieht. Die Zeichnung ist routiniert, aber flüchtig; Helbig will darin samothrake Lokaltechnik

Von der Befreiung der Andromeda gibt es fast nur Denkmäler aus später Zeit, darunter ein schönes Basrelief im Capitol, auf dem der Held den Kampf schon siegreich bestanden hat — denn das krokodillköpfige Ungeheuer liegt tot am Boden — und neben die Jungfrau in mäterlicher Haltung am Arme unterstützt, um den Fels hinauszusteigen (Braun 12 Basrel. S. 10). Hier und in einer in Hannover befindlichen Marmorgruppe, welche dasselbe Motiv bietet, ist Persens in den Proportionen seines Körpers, wie auch sonst in der ausgebildeten Kunst dem Hermes sehr angenähert, wozu schon die Flügel



1122 Die Tötung der Medusa parodiert. (Zu Seite 1289.)

erkennen. Ist dies richtig, so könnte man nun so über den Gedanken zu eine possenhafte Parodie fassen, als in den attischen Spielen mythologische Stoffe mehrfach verarbeitet waren. Wenigstens könnte dieser Persens in der Spitzmütze mit seiner tapptischen Haltung wie ein neapolitanischer Bajazzo anmuten.

Die Überbringung des abgehauenen Gorgonenkopfes nach Seriphos zum Könige Polydektas war schon in der attischen Pinakothek gemalt (Paus. I, 22, 6: Περσεὺς ἔσπευε ἐς Σέρφον κοινίζοντος Πολυδέκτην σφόντον τὴν κεφαλὴν τῆς Μεδούσης. Diesen Gegenstand weist eine prächtige Vase auf (bei Millin, G. M. 95, 387*), wo Persens mit Athena vor dem thronenden Könige erscheint, daneben rechts Diktys, links die Mutter Danae auf einem Felsen sitzend,

an den Füßen und am Haupt Anlässe geben. Obzugen ist hier weder die Gorgo sichtbar, noch eine Spur von Anketting an den Felsen, wie z. B. bei Laurin, das war 14, die Darstellung ist ohnehin verständlich. Der mäterliche Charakter dieser Marmorwerke weist deutlich darauf hin, daß sie ursprünglich wirklichen Gemälden nachgebildet sind, wie dies in römischer Kaiserzeit auch sonst vorkommt (vgl. Annal. 1878 p. 95).

Anders freilich die gemalten Vasen, welche Tren- denburg in Annal. Inst. 1872 p. 108—130 behandelt, und deren schönstes Exemplar, eine Amphora in Neapel, wir Abb. 1410, nach Mon. Inst. IX, 38 hier wiederholen. Die Darstellung im ganzen ist sofort deutlich durch die streng symmetrische Gruppierung,

Den Mittelpunkt der mittleren Reihe nimmt Andromeda ein, welche mit den Armen an zwei Rannen gefesselt ist. Regelmäßig auf Vasen ist nämlich das Mädchen nicht an den Felsen geschnitten, wie bei Schriftstellern (vgl. Anthol. II, 172: *ἀδ' ἄλλῃ ἐπὶ δέσμοις Ἀνδρονέει* u. Ovid. Met. IV, 672), sondern an stilen oder auch gabelartig verbundenen Bäumen befestigt. Auf einer Vase im britischen Museum (Archaeologia XXXVI, 70) sind äthiopische Sklaven beschäftigt, das Mutterholz im Boden zu befestigen und Löcher dafür zu graben. Wie nun die ganze Umgebung des angefesselten Mädchens, welche den Betrachter im ersten Augenblicke höchlich bestranden muß, aufzufassen sei, hat Trendelenburg a. a. O. sehr klar nachgewiesen, gestützt auf eine Stelle des Achilles Tatius, wo ein Gemälde beschrieben wird, das einen Gegenstand vorstellt (III, 4): *τοῖς τὸ ἄλυσσιν, ἐλ' ἄνδρος ἢ τὸ δέσμιον καὶ τὸ κήρυς, ὑπὸ ἀγέλλῃ ἔδωκε* und weiter (III, 7) von der Andromeda: *ἐστὶν ἡ βασίλειος ἐστὶν ἡ δέσμιος, ἡ δὲ κήρυς ἡ δέσμιος*. Andromeda wird also, als dem Tode gewidmet, zu einer Braut des Hades (vgl. Soph. Ant. 816: *Ἄλ' ἡ πόρτ' ἡνιπρόσω*), sie ist deshalb bräutlich geschmückt mit Schürze und Gürtel, mit Hochzeitskrone (*ἀπὸρρόν*), Halsband und Ohrringen. Rechts neben ihr befindet sich ein Stuhl mit Polsterkissen, daneben steht ihre alte Amme, welche einem Zweig darreicht, wie man Kränze zur Hochzeit widmet, aber auch auf den Sarg niederlegt. (Andere Bilder bieten statt dessen Frauen mit Hydrien, welche den *ἀντοποτότοι* auf Trübsen gleichzusetzen sind.) Die zwei hinter der Amme befindlichen Jünglinge, so wie die drei der Oberreihe, welche durch ihre langärmeligen Chitonen und bunten Hosen, durch die spitze Mütze (*κόρυς*) und die Bewaffnung mit Speisen und heilmannelförmigen Schildeu ziemlich das Ansehen männlicher Amazonen haben, sind in diesem orientalischen Kostüm für Wächter des Grabes oder der Küste anzusehen. Einer von ihnen ist Muschelbläser, der barbarische Kranz für den griechischen Trompeter (vgl. Art. «Orpheus» S. 1123). In der links von Andromeda sitzenden, ebenfalls mit Halsband und Diadem geschmückten Frau darf uns die Jugendlichkeit nicht abhalten, Kassiopeia, die Mutter des Opfers zu erkennen, welche durch Stolz auf ihre Schönheit die Katastrophe herbeigeführt und noch nicht aufgehört hat, in Eitelkeit zu prahlen. Von einer Dienerin läßt sie sich den Sonnenschirm über und dem Spiegel vorhalten, während eine andre mit bunten Bändern bereit steht. — Im unteren Bildstreifen nimmt die Mitte Perséus ein, der das Ungeheuer mit der Linken beim Halse gepackt hat und mit dem Schwertschwert (*δόρυ*) zu enthaupen im Begriff ist. Daneben drei Nereiden, die verwundert und erschreckt zusehen, eine auf dem Delphin sitzend, die andre auf dem Seeperd sich

schaukelnd, die dritte anscheinend dem Helden als Sáylla gebildet. Der weibliche Oberkörper derselben wendet sich nach unten in einem gewaltigen Schlangengeiß mit dickem Kopf, ihre Hüften aber sind garniert mit einem Kranz von vier Hundköpfen und acht Hundschellen; außerdem schwingt sie in der Linken ein großes Hundestell. — Der oberste Bildstreifen endlich zeigt zur Linken sitzend Aphrodite, ein Schmuckkästchen haltend, vor ihr eine Dienerin mit Kranz und Spiegel, aber hinter ihr traulich spielend den geflügelten Eros. Unverkennbar ist in dieser Gruppe das Leitmotiv zum glücklichen Ausgange der grauen Begebenheit angedeutet, und deshalb auch vom Maler mit großem Geschick nicht bloß Perséus gerade zu Füßen der Andromeda, sondern auch Eros gerade über dem Haupt derselben schwebend dargestellt. Bei Philostr. I, 29 löst Eros die Fesseln der Andromeda selber.

Von neuesten Funden ist ein kleines Thonrelief zu bemerken, welches den der Befreiung vorhergehenden Moment wiedergibt, wie Perséus die Andromeda eben erblickt, der Held führt hier Keule und kurzes Schwert (Arch. Ztg. 1879 S. 29 Taf. 11). Wichtig ist ein sehr altes Vasenbild mit schwarzen Figuren (abgeb. Mon. Inst. X, 51), welches Loeschke Annal. 1878 p. 301 der korinthischen Schule zuschreibt und nach der Form der Inschriften vor die Zeit der attischen Tragödie setzt. Das Sestier ist als ein riesiger Hundskopf mit langer Zunge und Fischkiemen dargestellt, welches Perséus, die Kibla über dem Arme (ohne die Harpe), mit Steinwürfen angreift, wobei ihn die dahinter stehende, nicht gefesselte Andromeda zu unterstützen scheint, indem sie Material herbeibringt. Hierin steckt vielleicht eine alte Volksüberlieferung, indem statt der versteinerten Kraft der Medusa ursprünglich nur von Steinengang (*ἀδύων ἵων κίβω* Γ 57) die Rede war. Als Halbgötter erscheint das (früher auch auf dem Rund einer Schale (Annal. Inst. 1878 tav. S.). — Attische Schale aus Algina mit Perséus und Athene, Rev. Harpyien (Phönix zerbrochen) Arch. Ztg. 1882 Taf. 9 n. 10. Dieselbe Zusammenstellung Mon. Inst. VI, 40 auf einer Mase.

Ein sinniges Motiv auf Vasenbildern späteren Stiles ist Athene, welche den Perséus das abgehauene Gorgonenhaupt in einer Quelle wiedergepiegelt sehen läßt, damit er es gefahrlos betrachten könne (John a. a. O. Anm. 38). Auf pompejanischen Wandgemälden ist es Perséus selbst, welcher der befreiten Andromeda das rettende Mordwerkzeug auf diese Weise zeigt (Helbig, Wandgem. 1192—1200). [Bm]

Personifikationen in der alten Kunst. Die griechische Mythologie ist bekanntlich dadurch vor der aller andern Völker ausgezeichnet, daß sie in ihrer wichtigsten Entwicklungsperiode eine durchaus anthropomorphisierende Richtung nahm, d. h. alle

Götterwesen äußerlich und innerlich als reine Menschengebilde aufzufassen und in Dichtung und Kunst darzustellen sich genährte, so daß manche Gottheit fast nur als der ideale Repräsentant einer Menschenklasse erscheint: Zeus als König, Hera als seine fürstliche Gemahlin, Hermes als der in voller Gymnastik gebildete Jüngling, Hephaistos als Handwerker. In

und unbewegte Natur von Innen heraus zu beleben und in das ihm eigne menschliche Maß zu fassen. Menschliche Verkörperung und Beseelung aller Gegenstände der sinnlichen und unsinnlichen Welt, was wir kurz Personifikation nennen, ist daher das Lebens- element der griechischen Volksphantasio, der Dichtung und der Kunst; selbst die platonischen Ideen,



1119 Perseus und Andromeda. (Zu Seite 1291.)

der Umwandlung des physischen Elementes und seiner Vergeistigung durch die hinzutretenden menschlich-sittlichen Potenzen feiert der schöpferische Genius seine höchsten Triumphe: die Gebilde der Athene und der Aphrodite, die mythische Angestaltung der Demeter und des Dionysos bezeichnen die Gipfel- punkte aller plastischen Formungsfähigkeit; sie sind der reinste Niederschlag des griechischen Volksgeistes selber, der unbewußt unablässig thätig war, die tote

die abstrakten Bilder aller Dinge; haben ihre Wurzel in diesem angeborenen Bestreben, dieser innersten Anlage des griechischen Gemütes.

Der Drang nach Belebung und Beseelung der toten Natur spricht deutlich genug in der Schöpfung des Sonnengottes Helios und der Mondgöttin Selene neben den älteren, aber nun schon geläufiger und als sittliche Mächte gelafsten Göttern Apollon und Artemis; in der Bildung einer Erdgöttin Gaia neben

Demeter, eines Okeanos neben Poseidon. Die Mächte des Seelenlebens verkörpern sich in den Darstellungen der Eris und der Erinyen, wie des Eros mit seiner Symphe. Daß bei dem Drange nach Darstellung im Bilde gerade das Unvermögen realistischer Technik in der Erzeugung solcher und ähnlicher Gestalten den Künstlern Vorschub leistete, ist ohne weiteres klar. Der von Natur mangelhafte Künstler ist bedacht, im engen Bildrahmen die Fülle seiner Gedanken zusammenzupressen, und wird genötigt, kurz anzudeuten anstatt breit auszuführen: ein Fisch oder Delphin bezeichnet ihm das Meer, ein Vogel die ganze Luftregion, eine Schlange, Schildkröte oder Fädelchen den Erdboden. Volksgemeinschaften und ganze Nationen werden durch einzelne Typen repräsentiert, die Quellen in ihren Nymphen, die Flüsse in ihren Göttern gemalt. Auf dem Gebiete des Seelenlebens werden die hervorragendsten den Menschen beherrschenden Affekte, denen man göttlichen Ursprung zuschrieb, als von den Göttern gesendet und selber in Dämonengestalt vorgeführt, damit aber eine Reihe von göttlichen Wesen zweiter und dritter Ordnung geschaffen, deren Zahl an sich unbegrenzt war und, wie der Verlauf zeigt, ohne Unterlaß sich vermehren ließe. Auf die Sparsamkeit und bedachtige Charakteristik der klassischen Zeit folgte schon in der alexandrinischen Epoche eine ungemessene Fülle der Nennung; und erst als späterhin der nüchterne Römer wie in der Poesie so auch in der Kunst seine rein begrifflichen Abstraktionen ausprägen versuchte, da vermochte, abgesehen von manchen glücklichen Neufindungen, die aufdringliche Aufzählung kahler Attribute an eintönige, unbewerkende Gestalten und die Willkür der Deutung nicht die erhaltene Schöpferkraft zu ersetzen, sondern das kultische Spiel der frei waltenden Phantasie fast aus in eine ganz verstandesmäßige, platte Allegorisierung prosaischer Gedanken.

Für die hier versuchte Zusammenstellung der hauptsächlichsten Typen, welche man als Personifikationen bezeichnen kann, ergibt sich von selbst die Einteilung in Verkörperungen von 1. Naturgegenständen einschließlichs menschlicher Gemeinschaften und 2. von Seelenempfindungen, wozu 3. die den Römern eigene Symbolik für Handlungen und Zustände aus dem Menschenleben hinzukommt.

I. Naturpersonifikationen. Siehe Gerber, Naturp. in Poesie u. Kunst der Alten, in Jahrb. f. Philol. Suppl. Bd. XI, 241–317.

Die Personifikation der Naturgegenstände in der Kunst lebt mit dem Element des Wassers an, dem lebenvollsten Teile der Landschaft, für Griechen-land bekanntlich in noch höherem Grade als in nördlichen Ländern. Flursgötter und Nymphen werden vielfach zu vollen mythologischen Persönlichkeiten und gewinnen demnach individuelle Gestalt,

späterhin auch mit dem attributiven Schmucke ihrer Produkte. Man sehe die betreffenden Artikel und »Acheloos«; ferner »Nereus«, »Nereiden«, »Meergötter«. Schon der troische Nanthos spricht bei Homer in Menschengestalt (*ἄνθρωπος ἄνθρωπος* § 213); aus der rauschenden Meerbeute Amphitrite (s. Art.) entwickelt sich die angetrunke Gemahlin Poseidons die Quellnymphe Amymone (s. Art.) umhüllt ihre hebrische Mythie. Die etruskischen Wagen und abschaukelnden Weisen des Meeres sind zu Tritonen und Nereiden geworden und haben weite Räume im Reiche der Kunst eingenommen. Im westlichen Giebelfeld des Parthenon lagern an den Ecken nach Welkers Hichtung der Nereiden und die Quellnymphe Kallirhoe. Daß diese lebenden und befruchtenden Wesen ludbar Flursgötter und Nymphen ganz zur Personifikation des Lokals werden, kann hier nicht auffallen. Die Nymphe Nemea finden wir bei Herakles Löwenkampfe, in einer Metope von Olympia und auf Vasenbildern (Abb. 722). Daß daneben im allgemeinen das Leben und Treiben, das Wachsen und Weten der Natur in Wald und Gebirge, auf den Höhen und in einsamen Wiesen thälern vorzugsweise durch die Gestalten des bauchlichen Krotzes symbolisiert wird, durch Satyrn und Bacchanten, Pan und Silene und Molken, dürfen wir als bekannt voraussetzen und geht aus den betreffenden Artikeln hervor. Alle diese Wesen werden nun ursprünglich mitthandelt, mindestens bei dem dargestellten mythologischen Vorgänge mitlaufend gedacht, sie ersetzen in der Kunst den Chor der Zuschauer, wie man sehr passend gesagt hat (Jahrb. Einführung der Epopee S. I Anm. 5), und erst in alexandrinischer Zeit drücken sie (nach Gerber) zu hause Staffage und später in der römischen Kunst zur einfachen Lokalbezeichnung herab. Für diese Epoche hat man auch aus dem Inschriften eines Wandgemäldes und der Beschreibung eines andern (Philostr. II, 4) geschlossen wollen, daß die etruskische Landschaft am Seegestade durch Ufernymphen (Aetia), Fels- und Klippenjungfern (Exoria), welche hoch oben sitzend in die Ferne spähen, sowie durch adonisartige Jünglinge, welche das Wiesengetraße personifizieren (Agaveis), belebt und mit einer idyllischen Symbolik geziert wurde, welche allein der Reflexion der Mäxter und Künstler entgegensteht. Namentlich auf pompejanischen Bildern sieht man dergleichen Gestalten, an denen jedoch freilich außer der nicht recht motivierten Befügung der Felsnymphen eine unterschiedende Charakteristik vermisset wird (vgl. Hollig, Rhein. Mus. 1869 S. 497 ff.; Untersuchungen comp. Wandgem. S. 215 ff.). Dahin gehören auch die Meerwellchen (Odyrtai), welche auf einem beschriebenen Gemälde mit ihren grünen Leibern den jugendlichen Orques umringen (*τλαυρά τριών* Philostr. I, 27). Andre

dagegen (Petersen in Arch. epigr. Mitteil. Österreich Bd. V S. 83 ff., Gerber a. a. O. S. 233) verwerfen jene specialisierten Benennungen und erklären alle Figuren für einfache Nymphen und Hirten, die Inschriften für Bezeichnungen des Lokales, wobei man freilich nicht recht sieht, was durch diese Trennung gewonnen wird.

Dafs es in der alten Kunst Personifikationen von Bergen gegeben habe, die man früher allgemein wenigstens auf Münzen annahm (Timolos und Sipylos in Lydien, Hamos in Thrakien), wird scharf bestritten von Gerber a. a. O. S. 200—215. Die Berge gelten nach ihm dem Griechen auch in der Poesie als unbelebt und tot, selbst in der hellenistischen Zeit: sogar die Vulkane, welche zuerst als selbstthätige Wesen auftreten konnten, dienen nur dem Hephaistos zur Schmiedeweise oder dem Typhaios als Lager. Der Arkader Pan dagegen sei der eigentliche Berggott. Der zweite Knauf an dem farnesischen Stier (s. Abb. 113) ist nur ein Hirt, ebenso die jugendlichen Figuren mit Pechum auf pompejanischen Gemälden (Helbig N. 821 ff., vgl. auch oben Abb. 1359 mit S. 1168), welche auch minimierend die Triften bezeichnen. Erst bei den Römern, wo jeder Teil der Erde seinen Ortsgeist hat, seien auch die Berge besetzt; sie jauchzen vor Freude bei Vergil Eclog. 5, 62. Der Berggott auf der sicorinischen Cista (vgl. Abb. 501 mit S. 455) sei italischen Einflusses zuzuschreiben. Berggötter in späterer Zeit, bei welchen auch Philostratos (I, 14, 26, II, 4) die menschliche Gestalt stets besonders hervorhebt, während sie ihm bei Flüssen und Ländern als selbstverständlich gilt, seien stets auf erhöhtem Terrain gelagert; Jäger und Hirten dagegen nur Andeutung von Bergwäldern und Bergweiden — Dennoch mufs dem gegenüber auch auf die Erörterungen Brunn über den Westgiebel des Parthenon verwiesen werden (Sitz-Ber. Münch. Akad. 1874, II S. 28—39), dessen kahler und weitgehende Deutungen in landschaftlichen Personifikationen oben S. 1181 berührt worden sind. Ihm stimmt bei Wahlstein, Essays on the art of Pheidias p. 172 ff., wo neben eingehender Erörterung der Frage auch einige Abbildungen von Berggöttern in liegender Gestalt mit Baumzweigen aus späteren Bildwerken zusammengestellt sind.

Die Vergewewärtigung einer Stadt oder eines Landes bewirkte man bei den Griechen zuerst am natürlichsten durch Darstellung ihrer Gottheit oder ihres gottähnlichen Heros. Die Göttin Athena selbst repräsentiert ihre Stadt Athen auf Bildwerken, mit denen manche Staatsdekrete geschmückt sind (Schöne, Griech. Reliefs S. 95 ff.), der fabelhafte Gründer Taras auf Delphiin teilend die Stadt Tarent. Die Städte Kamarion und Kyrene haben bei Fandar gleichnamige Nymphen zu Gründerinnen, auch Ortygia trägt als solche in Stellvertretung von Lelo-

die Zwillinge Apollon und Artemia auf ihren Armen (Strab. 639 f.), Messene hat als Tochter des Triopas in ihrer Stadt Tempel und Bild (Paus. IV, 31, 9; Argina als Geliebte des Zeus stand neben diesem von Erz in Delphi (Paus. X, 13, 3); dieselbe mit Nemes unter den Töchtern des Asopos in Olympia (Paus. V, 22, 3). In hellenistischer Zeit aber wurde die Darstellung durch reichgeschmückte und wohl mit charakteristischen Attributen ausgestattete Frauengestalten typisch, welche nicht mehr mythologisch, sondern als rein symbolische Personifikationen aufzufassen sind. So die in dem Festzuge Probomachos II. auftretenden Städte (Athen. V, 201 D), womit sich eine inschriftlich als Theba bezeichnete Figur auf Kalmosvase (oben Abb. 822; vgl. Welcker, Alte Denkm. III Taf. 23, 1; Heydemann, Neupl. Vasen N. 3225—3255) vergleichen läfst. Von statuarischen Darstellungen dieser Art, deren auch ältere erwähnt werden, ist vor allen die uns erhaltene Tyche von Antiochia zu nennen (s. Art. Antiochia S. 519 mit Abb. 560). Dafs in dieser und vielen ähnlichen Bildungen, die uns namentlich auf Münzen begegnen, nicht eine platte und gezwungene Verkörperung des geographischen Lokals zu suchen sei, hat Gerber a. a. O. S. 257 ff. mit Recht betont; doch finden wir ebenso wenig mit ihm lediglich die Bürgerschaft (den δήμος) darin repräsentiert; denn deren Darstellung würde das männliche Geschlecht erfordern (s. unten). Vielmehr wird diesen unter und nach Alexander erfolgten Neugründungen von Städten, denen der mythische Heros fehlt, eine heilbringende Schicksalsgöttin, die Tyche, vorgeordnet, gewissermaßen eine in der Stadt waltende Nymphe, aber umgestaltet zu kräftigerer und reiferer Bildung, sowie durch die Mauerkrone der asiatischen Erdgöttin Kybele angelehnt. Das landschaftliche Element aber tritt in immer stärkerem Mafse in der Römerzeit hervor, und zwar durch Andeutung der Produkte oder sonstiger Eigentümlichkeiten des Landes. So erscheint namentlich Alexandria auf römischen Münzen mit Ähren, dem Caduceus und dem Schiffe zur Veranschaulichung ihres Getreiderochtums, des Handels und der Schifffahrt. Wie sehr die Künstler bei diesen halb allegorischen Figuren auf ihre Erfindungsgabe angewiesen waren und keinen Geschmack in voller Einfachheit bekunden konnten, sehen wir an dem interessantesten der erhaltenen Monumente, der septuagintajährigen Rinde. Dieselbe bildet (Abb. 141 a bis d auf S. 1297, nach Sachs. Ber. 1851 Taf. I—IV und der unvollständigen Abhandlung Jahn) den vierseitigen Untersatz (Höhe 1,26 m) einer inschriftlich im Jahre 30 n. Chr. dem Kaiser Tiberius in Patuli gesetzten Statue und ist die verkleinerte Nachbildung eines Denkmals in Rom, welches von den durch Erdbeben im Jahre 17 zerstörten, dann wieder auf-gebauten zwölf kleinasiatischen Städten ihrem Wohl-

thaler errichtet war. Die im Jahre 23 und 29 in gleicher Weise betroffenen und unterstützten Städte Kibyra und Ephesus konnten sich derselben Einwirkung um so eher nachträglich anschließen, als das römische Original rundgearbeitete Statuen der Städte enthielt, welche erst in unserer Kopie in Relief übersetzt wurden. Vgl. über die historischen Verhältnisse namentlich Tac. *Annal.* II, 47, dazu Nipperdey; das Genanero bei Jahn, *Sachs. Ber.* 1851 S. 119 ff. Aus der feinen und bescheidenen Charakteristik der nur zum Teil leblich erhaltenen Figuren auf dieser handwerkensässigen Kopie aus einer unbedeutenden Provinzialstadt können wir nur wenig hier oben andeuten.

Von den beiden die Inschrift umgebenden Figuren ist Magnesia (2) zu sehr zerstört; die reiche Sardes (1), durch Mauerkrone und Schleier ausgezeichnet, mit dem Füllhorn im Arm, hat nach Jahn das dem attischen Segensdämon Triptolemos verwandte nackte Knäblein Tylos neben sich, welches Gerlier (a. a. O. S. 262) nicht unpassend hier geradezu Plutos (den Reichthumsgott, s. Abb. 829 S. 777) benennen will, gestützt auf Sonn. Dionys. XIII, 467 *καὶ οὗ Πλούτου τῆς τῆς Ἑδῆας ἐδδῆας* *ἔξω*. Auf der rechten Schmalseite ist Philadelphieia (3), ein an Götterfesten reicher Ort, durch eine Priesterin im langen Gewande gegeben; die Hafenstadt Kynce (5) hat zwar ihr Attribut verloren, doch ist bei Vergleichung mit Aigai (13) die Hindeutung auf Seefahrt und Poseidenkultus sehr wahrscheinlich; der somit beider stehende männliche Tmolos (4) ist auch in der Haltung als junger Demos mit der Nobis und einer Mauerkrone gebildet, neben dem sich der Weinstock als reichendes Bild des Landesreichthums emporrankt. In einer andern dem Dionysos zukommenden Fassung finden wir auf der Rückseite zunächst das weinreife Temnos (6) halbbedeckt mit dem Thyrsos in der Linken (in der Rechten vielleicht den Kantharos), daneben die streifbare Kibyra (7) amazonisch geschürzt mit Helm und Lanze, und ihr zur Seite in schönem Kontraste Myrina (8) als Priesterin des Apollon mit Bezug auf das zugehörige gryneische Orakel des Gottes, verschleiert, mit dem Lorbeerzweige und an den Droifuss gelehnt. Die nun folgende Ephesos (9) erscheint ganz als Amazone mit entblößter rechter Brust; statt der Streitaxt aber hält sie Ähren und Mahn in der Rechten; auf der Säule hinter ihr steht das alte Idol der Artemis (vgl. Abb. 188 u. S. 602). Den linken Fuß setzt sie auf die härtige Maske des von ihr beherrschten Flusgottes Kaystros (vgl. *Symphon.* u. *Pan.*). Die aus ihrer Turmkrone emporlodern den Flammen ausstrahlt. An der wenig bekannten Stadt Apollonia (10), wieder einer Amazone, sehen wir ein unbekanntes Attribut; die folgende Hyrkania (11), eine makedonische Kolonie,

trägt den makedonischen Filzhut (*καυδῖν*) und ist gleich jener durch hochgeschürztes Gewand als kriegerisch bezeichnet. Auf der linken Schmalseite trägt Moutens (12) Blumen und Früchte im Busch ihres Gewandes; daneben Aigai (13) Delphin und Dreizack wegen seines Poseidonenkultus, endlich Hierokulavrela (14) hat die charakterisierenden Attribute eingehüft. — So viel ist hieswenig aus dieser Mannigfaltigkeit klar, daß die Künstler (wie auch heutzutage) durch keine beengende Vorschrift in der Bildung der Figuren gehindert waren, sondern daß sie Produkte der Landschaft (4, 6, 12) und Erwerbszweige der Einwohner (6, 13), alten Kultus (8, 8) und Ursprung der Bevölkerung (1, 11), alte Sage (9) und gegenwärtige Zustände (7) in gleicher Weise verwerteten, um halbgöttliche Typen mit Hilfe der nun schon üblichen Entlohnungen herzustellen.

Während also bei der Personifikation von Städten das herkömmliche Prinzip einer Halbvorgotterung (wie es sich namentlich in der *Roma* zeigt, s. Art.) nie ganz angedeutet wurde und demgemäß der Gesichtsausdruck durchaus ein idealer bleibt, so sehen wir dagegen in der symbolischen Darstellung von Bürgergesellschaften, Volksgemeinden und ganzen Völkern die Charakteristik ihres Wesens in der Physiognomie und in Attributen bald zur Hauptsache werden. Eine vollständig durchgeführte poetisch-künstlerische Personifikation finden wir zuerst in der Literatur bei Aischylos, *Pers.* 180 ff., wo der Atossa im Traume Asia und Europa erscheinen, jene perisch, diese dorisch gekleidet. Pausanias hatte am Throne des olympischen Zeus die Hellas, welcher Salamis (in Anspielung auf den Seesieg) einen Schiffsgel überreichte (Paus. V, 11, 2), sicher als ideale Frauengestalt gemalt, wie sie etwa auf der Dareiosvase da steht (s. Taf. VI Abb. 449); wo ihr gegenüber die Asia der Tendenz halber prunkhaft und stolz erscheint. Dagegen sind auf dem allerdings späten Chigischen Relief (Millin, G. 31. 90, 364) Asia und Europa ganz ohne Unterschied griechisch gekleidet und mit Mauerkronen geschmückt. Ephraim schuf eine kolossale Marmorgruppe Hellas von der Tapferkeit bekranzt (Pfl. 31, 78). Ein älteres Wohlgeschick der Kyrenier in Delphi zeigte den Hektor Batton von Libya gekrönt, während Kyrene seinen Wagen lenkte (Paus. X, 13, 6). Ähnlich wohl Ebla, Hellas und andre Länder die Könige Scharkes und Ptolemaios bekranzend, in Olympia (Paus. VI, 19, 3). Wir finden die Stadt Korinthus, zeusartig, gekrönt von der jugendlichen Lenkas auf einem gravierten Spiegel, sehr schön, bei Collignon, *Archéol. grecque* p. 349. Der Demos von Athen findet sich als älterer Maon sitzend auf Steinblock (wie in der *Ποινα* *ἐν τῷ ἄλφει* Aristoph.) auf athenischen Dekreten, welche Verträge mit andern Städten oder Völkern enthalten, die selbst jugendlich gebildet sind. S. *Arch. Zug* 1877.



1000. Entwürfen für Kaiser Tiberius, von 14 kaiserlichen Statuen. (Zu Seite 1296.)

Taf. 15 unten (aus J. J. 362); vgl. S. 171 N. 101, 102; Schöne, Griech. Reliefs N. 71. 92 94; vgl. Benndorf, Beitr. z. Gesch. des attischen Theaters S. 63; F. Leo, Quaest. Aristoph. p. 84; Zeitschr. f. Numism. III S. 35. (Die einzelnen Bürgerstämme werden durch ihre Namen vertreten: Curius in Göttinger Nachrichten 1861 S. 369.) Später malte Parrhasios den Demos von Athen (also den Repräsentanten der Bürgerschaft) in Jünglingsgestalt und mit so feiner psychologischer Zeichnung widersprechender Eigenschaften nach Plinius (dessen Worten ein witziges Epigramm zu Grunde zu liegen scheint), daß wir uns kaum eine Vorstellung davon machen können: er stellte ihn als unbesändig dar; nämlich zornig, ungerecht, wankelmütig, zugleich aber auch erbittlich, gnädig, barmherzig; dabei hochfahrend und demütig, tollkühn und ängstlich, und das alles in einem (Plin. 35, 69). Wie der neuen Zeit stehende Demos des Peiraios von Leochares (Paus. I, 1, 3) gebildet war, oder die Demokratie umben Theseus im Gemälde des Euphronor (Paus. I, 3, 2; mehr im Philologus 1865 S. 236 ff.), oder die Oligarchie, welche auf dem Grabmale des Kritias die Demokratie mit einer Fackel polugte (ὀλιγαρχία σολ. Aeschyl. Timarch. 39), oder die Bürgerschaft, welche eine andre mit goldenem Kroneehrt, was schon vor Alexander üblich wurde (z. B. Dem. Cor. § 91), wissen wir nicht. Der Demos von Laodiken auf einer Münze (Millin, G. M. 61, 363) ist aber einfach ein lorbeerbekrönter jugendlicher Idealkopf; ebenso auf der Erzminze von Hydrunt in Karien, Millingen, Sylloge of auc. coins 1837 pl. IV, 48.

Auf Münzen der hellenistischen Zeit sitzt Attolia als Verkörperung des attischen Bundes in Nationaltracht auf eroberten Schilden, Bithynia als Amazonen gekleidet. Auf Münzen der gegen Rom verbandenen Italiker erscheint die behelmte Italia mit dem Schere, der ihr redendes Wappen ist (Festus). Die später auf Münzen so häufige Darstellung der Africa mit der Kopfhaare des Elefanten als Helm kommt schon auf Münzen des Agathokles vor (Torremonzesa num. Sicil. 51, 4; eine Bronzestatue bei v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 13, 11, als ganze Figur trauernd und verhält, neben ihr ein Krokodill (ebd. Taf. 27, 2). Die drei den Alten bekannten Erdteile sind personifiziert auf einem pompejanischen Wandgemälde (Hollig N. 1113; abgeb. Mus. Borb. IX, 5). In der Mitte sitzt Europa blondlockig, eine Dienerin hält ihr den Sonnenschirm über Haupt; rechts steht die dunkelbraune Africa mit schwarzwolligem Haar, einen Elefantenzahn haltend; links Asia braunlockig, eine Elefantenkopfhaut über dem Haupte. (Ähnlich Africa oder Ägypten Hollig N. 1114—16). Von den sonstigen Bildungen erobeter Länder und Provinzen ist bemerkenswert Judaea auf der Münze des Titus (abgeb. a. Art. und die Andeutung durch den Palmbaum auf der Münze des Nero (Abb. 1228).

Wir finden Mauretania mit dem Berbertrief, Arabia mit dem Kamel und dem Balsamstrauch, Ägypten mit dem Ibis und der Klapper, Hispania mit dem Kaninchen. Mesopotamien mit der hohem armenischen Mäze ist zwischen den Flußgöttern Euphrates und Tigris gefahrt. Vgl. noch die Provinz Asia mit Steuernrüder und auf ein Schiff tretend (Millin, G. M. 89, 365), Phrygia mit asiatischer Mäze und Kleidung (ebd. 88, 366), Kappadokien (ebd. 72, 367), Armenia (ebd. 88, 368) u. m. — Zu der sinnbildlichen Vorstellung unterjochter Völker geben besonders die Triumphe und die darnach gestifteten Denkmäler Anlaß. In der mit seinem Theater verbundenen Säulenhalle stellte Pompejus die von Coponius (dem einzigen Bildhauer mit römischem Namen) verfertigten Statuen von vierzehn unterworfenen Nationen auf (Plin. 36, 41; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 602). Bei dem Leichenzuge des Augustus wurden die Bilder aller von ihm eroberten Provinzen vorgeführt, bei dem des Pertinax sah man alle Länder des Reiches in Erz gebildet und mit ihren eigentümlichen Attributen (Dio Cass. 56 p. 592; 74 p. 841). Über die physiognomische Charakteristik fremder Völker, in welchen neben dem Portrat die römische Plastik nach pergamenischem Vorgange ihr Bestes leistete, s. Art. Barbarum und Abb. 229 bis 235. Darstellungen besieger Völker durch Götter s. Abb. 442, 443, 403 b.

In den späteren Gemäldebildungen der Philostraten erscheint, mehr geographisch-landschaftlich gezeichnet, Lydia in goldenem Gewande, in Anspielung auf den goldführenden Pactolos (II, 9); Thessalia mit Ölkranz, Ähren und jungen Rosse (II, 14); Orogos als Jüngling von Satyrn umgeben (I, 27), Iethios und Lochios als Jünglinge (II, 16); die Insel Skyros als Herkules im dunkelblauen Gewande, mit Bienenkrone, Öl- und Weizenweig (Jun. I); Kalydon mit Eichenlaub bekrönt (Jun. 4).

Als ganz symbolische Abstraktionen sind die Bild Darstellungen der Lokale griechischer Festspiele in Gestalt Idealschöner Weiber zu betrachten; so auf den Gemälden des Aristophan, wo Alkibiades der Nemea auf dem Schöße saß, schöner als sie selbst, während er von der Olympia und Pythia bekrönt wurde (s. Brunn, Künstlergesch. II, 54). Eine Verherrlichung der nemeischen Festspiele stellte auch das berühmte Gemälde des Nikias dar, wo die Nymphe auf dem nemeischen Löwen saß und die Siegespalme hielt (s. Brunn, Künstlergesch. II, 194). Eine solche Nemea und ähnliche Ortanympdien sehen wir auf dem attischen Marmorgefäße mit den Herakles thaten (Millin, G. M. 112, 434). (Mehr als mythologische Person erscheint die Nemea der Archemoros vase Abb. 120.) Sachahmend bildeten die Römer ihren Campus Martius in Jünglingsgestalt (s. Abb. 116 mit S. 110), ferner den Ciron, mit einem

Rade an der Meta gelagert (Hirt, Bilderbuch Taf. 26, 6); und ganz ähnlich stimmt die Via Appia als liegendes Weib, ein Wagenrad haltend oder sich darauf stützend und eine Peitsche im Arm (ebdas. Taf. 26, 6, 110).

Der Verkörperung eines Demos läßt sich aus dieser Zeit nur das Bild des römischen Senats vergleichen, welcher nach Plu. Cassius (68, 5) als Greis im purpurnen Unterkleide und Mantel mit bekränztem Haupte dargestellt ward. Auf einer Münze finden wir eine solche Figur mit dem Ölzeige und dem Hirteneisende (Hirt, Bilderbuch Taf. 26, 7).

Von den Sinnbildern zeitlicher Verhältnisse genügt es hier, auf die Darstellungen der wandernden *Moeris*, des *Kairo* der günstigen Gelegenheit, und des *Aion* der ewigen Zeit, zu verweisen. Als nackte Verkörperung des Zeitbegriffs selbst finden wir auf der Apotheose Homers (s. S. 122 Abb. 115) blühter seinen Throne neben der bewohnten Erde (*Oikoumene*) den *Xpōvos* als Jüngling, großgeköpft, mit der Stirnblinde, in der Rechten eine Schriftrolle erhebend. Bei dem babilonischen Festzuge *Proserpina* II. sah man auch das Jahr in männlicher Gestalt (wahrscheinlich wie der *Dionysos* auf dem Sarkophage Abb. 760) mit dem Horne der *Amalthia*; dahinter die *Pentacteria* (den Zeitraum von fünf Jahren, eine Art kleinen Jubiläum) als reichgeputztes Weib mit Palmzweig und Perlenkranz (Athen. V, 198), eine Festtagslegende.

Wie wir aus der Statue der Nacht von dem ältesten Erzgießer *Rhoikos* zu danken haben, welche *Pausanias* (50, 38, 3) von roher Technik nennt, ist nicht zu sagen. Auf dem Kasten des *Kypselos* trug die Nacht ihre Zwillingstöchter Schlaf und Tod auf dem Arme (Paus. V, 18, 1); schwarz gekleidet und fahrend schildert sie auf einem Teppichgewebe *Euip* Jon 115. Für uns gibt es keine sichere Darstellung außer auf der ganz späten Zeichnung Abb. 505 (vgl. S. 461), und auf der schon christlichen Zeichnung bei Millin, (7, M. 29, 353, wo sie als Frau mit dem Sternenschleier und gekrümmter Fackel erscheint: ähnlich *Philaster* Jun. 5, mit der Fackel leuchtend).

II. Unter dem Namen von *„Dämonen“* nach menschlichen Zustände und Eigenschaften fasste man früherhin alle diejenigen Personifikationen zusammen, welche als Verhülllichung der Affekte und Stimmungen, der Tugenden und Laster, des menschlichen Glückes und des Unheils in unbegrenzter Fülle sich allmählich ausgebildet haben und gerade diejenige Abteilung der antiken Plastik ausmachen, deren Wirkung durch fast ununterbrochene Fortentwicklung mit mancher Umbildung sich bis auf den heutigen Tag erstreckt. Von beschriebenen Anfängen aus, die zunächst nur das Übergewaltige und Schreckliche im Menschenschicksal in fratzenhaften Bildern zu fesseln sich bemühen, erhebt sich

die Gestaltungskraft allmählich in die Region der Schönheit und Idealität, auf dieser Höhe jedoch werden dann die zu reinen Begriffen erkalteten Formen allen gleichartig und unbestimmend; die Grenze der Kunst ist für den gewöhnlichen Bildner erreicht und die meist auf die Attrahente beschränkte Charakteristik macht aus der Form zuletzt eine Formel: die Kunstheroglyphik.

Der Schrecken des Todes wird schon in frühester Zeit als grause Dämonengewalt verkörpert in der *Ker*, der Todesfratze, die den im Kampfe fallenden Krieger hinrafft. Man sehe die grellen und detaillierten Beschreibungen solcher Schreckdämonen bei *Hesiod*, Scut. 144—167. 195. 249—270. So wüthet der Dämon des langhinastreckenden Todes auch in der Beschreibung des achilläischen Schicksals, die Gefallenen an dem Beinam schließend (Σ 535 ff.), und auf dem Kasten des *Kypselos* in der Scene des Zweikampfs zwischen *Heokles* und *Polymekos* steht *Ker* mit gefletschten Zähnen und Krallen inschriftlich bezeichnet (Paus. V, 19, 6; vgl. *Hesiod* Scut. 156). Auf archaischen Vasenbildern erscheint sie wie die laufende *Gorgone*, mit Flügeln (z. B. *Mou*, Inst. III, 21, 50). Die kleine Gestalt auf Abb. 56, welche S. 50, über *Alkymenos* schwelgend, so gedeutet ist, wird jetzt für einen Schlafdämon erklärt. Noch vgl. *Benndorf*, *Griech. u. sicil. Vasenb.* S. 89. Bald aber macht die Figur sicher dem musternen *Toskagotte* Platz (s. *Thanatos*), während bei den Etruskern außer *Charon* die fackelbewehrten *Erinien* ihre Stelle einnehmen (vgl. Abb. 324). Gleich alt und kaum unterscheidbar von jener ist *Eris*, der Dämon des Streites in der Schlacht (auch schon Σ 555), gleichfalls am *Kypselos*kasten bei einem Zweikampfe und „von schrecklicher Gestalt“, aber genau so gemalt auch noch zu *Polygnots* Zeit von *Kalliphon* (Paus. V, 19, 1, vgl. *Brunn*, *Kunstlergesch.* II, 66). Man erklärt so die gorgonenhafte vierflügelige Figur oben S. 18 Abb. 20. Etwas gemildert im Ausdruck ist die inschriftlich bezeichnete Figur bei *Gerhard*, *Græc. Abhandl.* Taf. 10, 5 (ähnlich Taf. 12, 4, 5) im langen gestickten Gewande, mit Flügelstiefeln und Kopfschmuck, gorgonenähnlich ausbreitend. Dieselbe Gestalt bei *Gerhard*, *Ausert. Vasenb.* I, 20 kann nur aus Versehen von dem Maler als *Iris* (statt *Eris*) bezeichnet sein. Vgl. auch *Körte* S. 76. Ausführlich und kritisch handelt über *Eris* *Wieseler*, *Gött. Gel. Anzeigen* 1885 S. 87—123. Dagegen ist die *Fais* auf der jüngeren *Parisvase* (s. Abb. 1366) mehr als ein diatrisch-mythologisches Motiv anzusehen und in glatter Schönheit gegeben, nur allenfalls durch Mangel des *Brauns* ausgezeichnet. Der Dämon der Feindesflucht, *Phobos*, welcher mit *Deimos* zusammen auf *Agamemnons* Schilde bei *Homer* erscheint (A 36 ff.), war als Schildzeichen löwenköpfig gebildet auf der *Kypselos*klode (Paus. V, 19, 4; ihn will *Milchhöfer*,

Anfänge d. Kunst S. 77 auf einer archaischen Vase (Musée Napoléon pl. 69, 2) wiederzukennen. Vgl. auch Panofka in Gerhards hyperboreisch-röm. Studien I, 245 ff.

In dieselbe Kategorie gehören die auf späteren Denkmälern vorkommenden Personifikationen des Wahnsinns und der Wut. Die Erinyen selbst (verwandt mit Eris) müssen dahin vor allen gezählt werden (s. Art.). Wie bei Euripides die Raselei des Herakles durch die von Here gesandte Lyssa hervorgebracht wird, welche auf dem Theater auftritt, so finden wir auf dem Gemälde dieses Vorganges, der Aeschavase, die gleichbedeutende Mania zugegen (s. Abb. 732 S. 565), deren Charakterisierung Körte (Personif. psychol. Affekte in d. jüngeren Vasenmalerei, Berl. 1874 S. 20) in dem scharfen, stechenden Blicke, welcher innere Erregung verrät, den zusammengeklüfften Lippen, dem kurzen struppigen Haare, endlich in dem fast gänzlichen Mangel des Busens findet.

Auf fünf Vasenbildern, welche die Bestrafung des thrakischen Lykurgos darstellen, von denen eins oben S. 834 in Abt. 918 gegeben ist, wird die den Frevler blutende Wut durch eine im Strahlenkranze herabschwebende Flügelfigur angedeutet, welche den Stachel gegen sein Antlitz rückt, also *Ἄρη* oder *Ἄρης* zu benennen (s. Körte a. a. O. S. 29 ff.). In dem gleichartigen Falle des Prometheus sind wenigstens Spuren einer erinyenähnlichen Gestalt vorhanden (s. oben S. 1205 mit Abb. 1397). Ähnliche Flügelfiguren mit Schlingen in den Haaren, schreitend, erkennt man auf einzelnen Darstellungen der Mythen des Aktaios, des Hippolytos, des Pelops, und namentlich der Flucht der Medea (s. oben Abb. 960 mit S. 908; vgl. Körte a. a. O. S. 32 ff.). Füror lenkt den Wagen der Medea bei Dracontius 553; die Bilder von Terror und Metus erscheinen neben Minerva bei Apulej Metam. X, 31. *Δειος* und *Φόβος* sind *Ἄρης* Diener O 119 (Hes. Scut. 195).

Eine inschriftlich bezeugte Darstellung des Truges, der Täuschung (*Apate*) finden wir in der sacktragenden Erinye auf der Dareiosvase (s. Taf. VI Abb. 449); ebenso auf einer Terenosvase, wo sie auch in der äußeren Erscheinung die sinnliche Leidenschaft vergegenwärtigt (s. Art. *Philotela*). Eine Theatermaske der *Apate* nennt Pollux IV, 147 Erinyenartig gebildete Figuren, hochgeschürzt, mit Jagdsiebeln, mehrmals geflügelt und mit Speer oder Fackel bewaffnet, welche auf jüngeren Vasen der mythischen Scene ruhig zusehender, werden von Körte in gesonderter Beschreibung a. a. O. S. 53–74 ebenfalls mit Wahrscheinlichkeit als *Apate* oder *Ate* (das böse Verhängnis) gedeutet und auf den Einfluss der Tragödie zurückgeführt. Die Bethörung des Gemütes als innerlicher Vorgang wird durch die Ruhe der Gestalt sprechend ausgedrückt.

Eine bildliche Darstellung der grausamen Notwendigkeit (*Ananke*) ist durch richtige Ergänzung der Beischrift von Christ nachgewiesen bei Körte S. 79 auf einem Bilde der Unterwelt (s. Art. mit der Abbildung der *Altamuravase*), wo über dem steinwälzenden Sisyphos eine furienähnliche Figur Wache hält; in der einen Hand eine Gelfaß haltend, in der andern einen Zweig, was an die *Nemesis* mit dem Apfelzweige erinnert. *Ananke* hatte mit *Bia* zusammen ein Heiligtum in Korinth (Paus. II, 4, 6). Aischylos läßt im Prometheus Kraft und Gewalt (*Kratos* und *Bia*) auf der Bühne aufsteigen, an Zeus' Thron stellt sie Callim. Jov. 67. Eine Personifikation der Sorge (*Mégarva*) findet Körte a. a. O. S. 88 nicht.



1142 Dem Schick schlägt das Entsetzt.

unwahrscheinlich auf mehreren Wandgemälden der von Theseus verlassenen Ariadne in einer dünnhülligen Gestalt mit markiertem Gesicht und Fledermausflügeln.

Das Bild der Tugend (*Aiste*, hauptsächlich im Sinne kriegerischer Tüchtigkeit) gruppierte Euphranor mit der Hellas, mehrmals wird es aus Gemälden erwähnt, deren Komposition schwer zu bestimmen ist (s. Brunn, Künstlergesch. I, 315; II, 100; 151). Jedoch ist die Darstellung eines Vasenbildes bei Wehker, Alte Denkm. III Taf. 20 wahrscheinlich irrig auf Tugend und Lust bezogen; in der ersten ist Athene unverkennbar und die andre ist eine geflügelte Siegesgöttin, welche dem Herakles Kranz und Stirnbinde, dazu den Trank herbeibringt. — Ganz sicher dagegen und eigentümlich ist die einfache Darstellung einer kleinen Amphora aus Cuere, mit gelben Figuren, die wir nach *Nouve memoire dell' Inst.* 1865 tav. IV wiedergeben (Abb. 1442). Eine mit kurzem, gegürtetem Chiton bekleidete, verhältnismäßig schöne Frau hat eine andre mit verzerrter Gesichtsbildung im ungegürteten Chiton, mit langen wilden Haaren, die an Armen und Beinen mit Flecken

besetzt, gleichsam tätowiert ist, am Halse gepackt. Die Augenröste ist schon auf die Knie gesunken und sucht mit erhobener Rechten den Schlag des gegen sie drohend geschwungenen Hammers abzuwehren. Die Beschriftungen ($\DeltaΙΚΗ$ und $ΑΔΙΚΙΑ$) belehren uns, daß wir die Gerechtigkeit und die Ungerechtigkeit vor uns haben, und erinnern sofort an den Streit des $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ $\delta\iota\kappa\alpha\iota\varsigma$ und $\alpha\delta\iota\kappa\omicron\varsigma$ in Aristophanes' Wolken. Aber einen noch deutlicheren Kommentar liefert die Beschreibung des Pausanias von einem Relieff auf der Lade des Kypselos: »ein schönes Weib greift ein häßliches an und würgt es mit einer Hand, teilschütt es mit einer Rute: so macht es die Gerechtigkeit mit

zeit den Künstlern geläufig waren, erhellt aus Demosthenes, der von Gemälden des Hadres spricht, auf denen die Gottlosen mit der Fluchtgöttin ($\Lambda\pi\alpha$) und der Verwünschung ($\beta\lambda\alpha\sigma\phi\eta\mu\alpha$), mit dem Neide, der Empörung und dem Streite ($\psi\iota\delta\omicron\nu\omicron\varsigma$, $\sigma\tau\omicron\iota\varsigma$, $\nu\epsilon\iota\kappa\omicron\varsigma$ [wohl $\epsilon\pi\iota\varsigma$] Dem. c. Aristog. A p. 786) dargestellt waren.

Ungleich häufiger allerdings, als die finsternen und strengen Allegorien, welche eben berührt wurden, sind auf den uns hinterlassenen Kunstdenkmälern die Sinnbilder der freundlichen Gemütsbewegungen und der heiteren Stimmungen, der Liebe und Sehnsucht, des Scherzes und der Fröhlichkeit, ja des aus-



1443 Dionysos den Satz der Festschwärmer trinkend. (Zu Seltz 1901.)

der Ungerechtigkeit (V, 18, 1: $\tau\upsilon\eta$ $\epsilon\beta\alpha\iota\delta\eta\varsigma$ $\tau\upsilon\upsilon\alpha\iota\kappa\alpha$ $\alpha\lambda\omicron\gamma\epsilon\delta\alpha\nu$ $\kappa\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\sigma\alpha$, $\kappa\alpha\iota$ $\tau\eta$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\alpha\pi\alpha\tau\chi\epsilon\upsilon\sigma\alpha$ $\alpha\iota\tau\eta\nu$, $\tau\eta$ $\delta\epsilon$ $\pi\acute{\alpha}\beta\delta\eta\iota$ $\pi\alpha\lambda\omicron\upsilon\sigma\alpha$, $\Delta\iota\kappa\eta$ $\tau\iota\mu\tau\alpha$ 'Αδίκην $\delta\iota\kappa\iota\delta\omicron\varsigma$ $\epsilon\sigma\tau\iota\nu$). Dike als Zeus-tochter kennt schon Hes. Theog. 901, aber nach der Bemerkung Bruns, dem die Herausgabe und Erläuterung des Gefasses verdankt wird, ist hier nicht ein mythologisches Wesen, auch nicht eigentlich eine Allegorie, sondern vielmehr eine moralische Idee ausgedrückt: er vergleicht zu der Darstellung sehr passend aus der Beschreibung des Polygnotischen Gemäldes der Unterwelt die Gruppe des Mimes, der seinen Vater mißhandelt hatte und nun von diesem gezwungen wird ($\alpha\eta\eta\rho$ $\phi\delta$ $\delta\iota\kappa\alpha\iota\varsigma$ $\epsilon\varsigma$ $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\alpha$ $\alpha\tau\chi\epsilon\upsilon\mu\epsilon\nu\acute{o}\varsigma$ $\epsilon\sigma\tau\iota\nu$ $\phi\alpha\delta$ $\tau\omicron\upsilon$ $\pi\alpha\tau\rho\acute{o}\varsigma$ Paus. X, 28, 1). Wie hier die Gerechtigkeit einen Hammer führt, so gilt ihr Euripides eine Keule zum Schlagen (Hippol. 1171: $\Delta\iota\kappa\eta\varsigma$ $\epsilon\kappa\alpha\iota\omicron\upsilon\epsilon\nu$ $\alpha\upsilon\tau\omicron\nu$ $\rho\acute{o}\mu\pi\omicron\nu$). — Daß überhaupt allegorische Figuren dieser Art in der Blüte-

gelassensten Tannm. Die ganze kleine Welt des Eros mit seinem Geliebter (Pothos, Himeros) ist ja im Grunde nur die Verkörperung der Liebessehnsucht in allen Stadien, und das unzählige Erscheinen des kleinen Flatterwesens auf Vasenbildern zeigt immer nur das Lieben und Geliebtwerden in seiner Art an. Vgl. oben S. 509 und die Bilder aus dem Frauenleben, welche Elite céramogr. IV, 23–47 zusammengestellt sind; auch Stäckelberg, Gräber Taf. 30, 31. Oberhaupt repräsentiert Eros seit der Tragödie hauptsächlich das psychologische Moment der Handlung: so reicht z. B. auf einer Vasenzelchnung Eros einem erstaunt daestehenden Mädchen eine goldne Schale dar, als der Liebesbots eines hinter ihm stehenden Jünglings (Benedict, Griech. u. sicil. Vasenb. 36, 2). Auch die Belstante und Hofdamen der Aphrodite: Peltho und Paragoras (d. h. Überredung und Tröstung), deren Statuen von Praxiteles

im Aphroditetempel zu Megara standen (Paus. I, 43, 6), sind doch wohl nur der Reflexion von Dichtern und Künstlern zu verdanken.

Der Dämon des Lachens (Γέλωξ) oder eher der heiteren Fröhlichkeit, den Philostr. I, 25 mit Komos zusammen nennt, erscheint als schöner Jüngling, ephraebekrönt, langbekleidet, bleerspielend, in Stellung eines Apollon, als Einzelgänger gegenüber einem alterthümlichen Dionysos, inschriftlich bei Gerhard, *Ausert. Vasenb.* IV, 319. Die Spartaner hatten ihm einen Tempel errichtet (Mut. Lycorg. 25; Cleom. 9).

Der Scherz (παίδια) schaukelt den Himeros (die Selbstehre) auf einem niedlichen Bälchen abgeh. Art. (Schaukel). Auf einem vielbesprochenen Vasenbilde (Wiessner II, 290 ff.) finden wir neben Aphrodite mit Eros einen ganzen Schwarm von hochzeitlichen Dämonen: Peitho (die Überredung) und Eudaimonia (Glückseligkeit), Pothia (Scherz) und Eunomia (Wohlverhalten), auch Kleopatira (Adel) zur Andeutung edlen Standes des Bräutigams und der Braut. Ähnliches gibt Jahn, Einleitung in die Vasenkunde S. CCIV. Über den hochzeitlichen Hymenaios s. Art.

Zu den allegorischen Figuren des Aphroditischen Kreises tritt der noch zahlreichere Thiasos des Dionysos, über dessen allegorische Auffassung in der späteren Kunst wohl kein Zweifel bestehen kann. Wir denken dabei nicht nur an Mαινάδες und Κενταύροι, sondern auch an die so vielfach benannten Silene und Satyrn auf späteren Bildern, welche nur die Ausgelassenheit und den Jabel der Weinfeste darstellen wollen und statt realistischer Zelebration trinkender Menschen idealt allegorische Figuren in abwechselnder Gestalt bieten. Da finden sich Satyrn bezeichnet als Weinllg (Οἰνός) und Trunks (Μέλις), Stumpfmas (Ἰζμός) und Ferkel (Χοίρος) neben den Nymphen Friedel (Εἰρήνη) und Herbstlust (Οἰνός); dann oft auch Tragodia und Komodia, nun häufigsten aber Komos, der Schwärmer (s. *Étude céramogr.* I, 116). Die Erziehung dieses kleinen Satyrknaben Komos ist wie eine Faltlenseene behandelt auf dem in Abb. 1443, nach Gerhard, *Ausert. Vasenb.* Taf. 66 wiederholten rathfigurigen Vasenbilde. Dionysos gibt dem kleinen Schelm zu trinken, Ariadne steht dahinter und schenkt ein, während gegenüber hinter Vaters Rücken die Bacchantin Tragodia, aber durchaus ohne (tragische) Anflug, als reine Personifikation bezeichlicher Festlust und Festgesanges, das Häschen, ein Zeichen der Liebesthust, auf der Hand ihm entgegenhält. Über die Namen vgl. Heydemann, *Hallisches Winckelmannsprogramm* 1879.

Die Trunkenheit (Μέθη), welche Praxiteles als Begleiterin des Dionysos mit dem berühmten Satyr zu einer schönen Statuengruppe vereinigte, die auch Pausanias aus einer Schule trinkend malt, werden wir nach manchen Gruppierungen in Reliefs und Gemälden als eine den Gott stützende Bacchantin zu

denken haben (ohne widerliche Zuthaten! s. Brunn, *Kunstlergesch.* I, 338; II, 146).

Eine andre Allegorie des Komos, das Geistes der bacchischen Nachtschwärmer, beschreibt Philostratos im I, 2 auf einem Gemälde: er steht an der Thür in weiblicher Gestalt, welngerötet und trunken, mit auf die Brust herabgekauften Haupte und im Begriff einzuschlafen, in der Rechten die herabgleitende Fackel, in der Linken den Jagdspiels (statt des Thyrsos?), auf dem Kopfe den halbverwelkten Kranz. Die ältere Auffassung ist noch nicht so ausgeartet, wie unsere obige Abbildung beweist. Ein späteres Bild (*Arch. Zig.* 1852 Taf. 37, 3) zeigt allerdings Komos schon trunken auf einem Gefäß sitzend sich lehnen, voran Palan (den Festgesang) fackeltragend, beide aber behändert und Trinkgefäße haltend und von einem Schwärmer begleitet. Komodia (mit Inschrift) schaukelt auf einem schönen Bilde als Bacchantin im langen Chiton und ephraebekrönt mit dem Thyrsos und Kantharos hinter dem Notenspielenden Satyr Maresias und vor Dionysos her, der den Hephaistos geleitet (Millin, *Vases* I, 7). Nicht so unbestimmt als diese Nymphen der Schwärmlust, sondern in sehr allegorischer Weise malte auch Brunn (*Kunstlergesch.* II, 247) Aetion die Tragodia und Komodia, bis in der hellenistischen Gestaltung des Musenchors (s. Art.) den beiden Schwestern mit den Namen ihr bleibender Charakter aufgeprägt wurde.

Apelles malte das Bild des Kriegeres mit auf den Rücken gebundenen Händen, während Alexander auf dem Wagen triumphiert (Plin. 35, 93). Den Frieden (Εἰρήνη) als blühendes Weib mit dem Reichtum (Πλοῦς) als Knäblein auf dem Arme gestallte plastisch Kephaloskotos (s. Art. mit Abb. 829). Derselben Künstler's Freund Xenophon gab den Plutos der Tyche auf den Arm (Paus. V, 16, 1).

Die häufigen Darstellungen gymnastischer Übungen führten dazu, auch die Palatratra selbst, die Ringsechule als manngeleiches Weib zu personifizieren, beschrieben bei Philostr. II, 32. Der Wettkampf (Agon) erscheint ähnlich dem Eros (über dessen Verwandtschaft vgl. S. 496 ff.) auf palästrischen Bildern (Gerhard, *Ges. Abhandl.* II, 83 Anm.; vgl. *Ausert. Vasenb.* II, 255). Auf einer Vase ist er auch als Kampfwartel gekleidet und mit dem Stabe versehen, s. *Saglio Dictionn.* Fig. 180; ebenso auch geflügelt und nackt, einen Kampfbahn haltend. Geflügelt Gerhard, *Ausert. Vasenb.* IV, 254. In Olympia sah man sein Erzbild schon vor Olymp. 80 aufgestellt, Sprunggewichte tragend, ein andermal steht er neben Ares (Paus. V, 26, 3; 21, 1). Am Sessel des Dionysos priesters im Theater zu Athen.

Die Göttin der geheimen Fier und Zerronnen, Teleia, stand als Statue neben Orpheus auf dem Hellen; in Olympia mehrmals der Gottesfrieden,

Ekkehardia, schon in älterer Zeit. Andre zahlreiche Notizen bei Welcker, Griech. Gött. III, 225—233.

Auf dem Gemälde des Aristophan (s. Palladion), welches den als Bettler verkleideten Odysseus in Troja einschleichend zeigte, war auch die Leichtgläubigkeit (*credulitas*, *ἐπιεικία*) und die List (*dolos*) zugegen (Plin 35, 158). Die reinste Allegorie aber finden wir in dem Gemälde der Verleumdung (*Διψαλή*) des Apelles, welches Lucian. saturn. tem. eval. 5 mit folgenden Worten beschreibt: »Zur Rechten sitzt ein Mann mit gar großen Ohren, darin fast dem Midas vergleichbar; dieser streckt schon von fern her der herankommenden Verleumdung die Hand entgegen. Zur Seite stehen ihm zwei Weiber, Unwissenheit und Argwohn, wie es scheint [*Ἄγνοια, Ὑποψία*, die Namen waren also nicht bezeichnet]. Von der andern Seite kommt die Verleumdung heran, ein über die Maßen schönes Weib, aber etwas erlitzt und in Aufregung, um eben ihre Wut und Heftigkeit auszudeuten. In der linken Hand hält sie eine brennende Fackel, mit der andern aber schleicht sie an den Haaren einen Jüngling herbei, der die Hände zum Himmel erhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Voran geht ihr ein bleicher und umschauer Mann mit schwarzem Blick und wie einer, der von langer Krankheit abgezehrt ist; man wird ihn wohl für den Neid (*Φθόνος*) halten müssen. Und noch zwei andre Frauen folgen der Verleumdung wie etwa Kammerzoten; nach Ansicht der Fremdenführer waren als die Hottentot und die Täuschung (*Ἐπιβολή, Ἀπάτη*). Ganz hinten aber folgte eine Frau in Trauer, mit schwarzem und zerrissenen Kleidern, die keine *Μετάνοια* glaub ich wurde sie genannt, wenigstens wandte sie sich weinend nach rückwärts und blickte mit tiefer Scham die herzutretende Wahrheit (*Ἀλήθεια*) an.« Über den Anlaß und die Bezeichnung des Bildes s. Braun, Künstlergesch. II, 208 f. Wie subjektiv und schwankend die Symbolik solcher Darstellungen war, sieht man aus dieser Beschreibung und auch sonst. So trifft die eben dort genannte Wahrheit bei Philostr. I, 27 u. Gebet. lat. 18 ein weißes Kleid (*λευκονομούρα*); dagegen Lucian. pisc. 16 wird sie mehr philosophisch gefaßt und ist unekt, unscheinbar und grau von Farbe.

III. Auf dem Relief des Archelios von Priene, der Apotheose des Honor (s. Art. S. 11) mit Abb. 118), finden wir in der untersten Reihe eine Anzahl ziemlich farbloser Personifikationen, welche schon der römischen Art entsprechen und mit der gewöhnlichen Annahme von der Entstehung dieses Werkes unter Tiberius sehr wohl stimmen. Während man nämlich bei den Griechen die Äußerungen des Seelenlebens als lebendig wirkende Kräfte zu mitmenselnden Personen erloß, wird allmählich der römischen verstandsmäßigen Auffassung zufolge der kulte und kahle Begriff, also die Eigenschaft im Gegensatz

zur Substanz, das Abstraktum selbst als eine steife und stumme Figur hingestellt und an Stelle der griechischen Ideenschrift (so zu sagen) eine Hieroglyphik toter Formeln geschaffen, welche nur am Heiwert erkennbar sind und, da dies selten ausreicht, doch noch der Beischrift bedürfen. Die römischen Kaiserinszenen liefern hauptsächlich das Material für diese fast unüberschbare Klasse von Personifikationen menschlicher Eigenschaften und Verhältnisse, aus denen wir hier nur wenige hervorheben.

Unter den älteren Abstraktionen sind wohl am interessantesten, als auf eigener Erfindung beruhend, die Bilder von Furcht und Schrecken (*Pavor*, *Favor*), welche sich auf den Münzen der gens Hostilia finden, weil Tullius Hostilius diesen Gesellen des Mars eigene Heiligtümer stiftete (Liv I, 27, 7). Wir sehen in Abb. 1444 (nach Cohen mod. cons. XIX Host. 3) den *Pavor*, das Erblichen, einen Jüngling mit



1444



1445

magerem, langgezogenem Antlitze, verästelter Miene und schlaff herabhängendem Haare, das Instrument hinter dem Kopfe ist eine palladische Trompete (*κάρνιξ*, vgl. Cohen mod. cons. pl. XIX Furi 3, besser bei Klügmann *Effigie di Roma* tav. n. 3). Dagegen zeigt *Favor*, das Entsetzen, Abb. 1445 (*phobos*, Host. 2), einen bärtigen Mann mit hoch emporgestraubtem Haare (die Furcht heißt *φρόβος* Aesch. Choeph. 32), dahinter einen Langschild (vgl. Preller, Rom Myth. II, 248).

Alle anderen allegorischen Gestalten finden sich selten durch bestimmte Körperformen und Stellungen charakterisiert, mehrere sind den gleichlichen Götterbildungen entlehnt; dagegen spielt unter den Attributen das Pálhorn eine große Rolle, welches allen Figuren gegeben wird, deren gute Eigenschaften dem Menschen zum Segen gereichen. »Fides [s. unter »Probus«], und Honor aber Müllin, G. M. 72, 356 u. 79, 357 nicht] haben den Lorbeerkranz, Libertas denselben, auch den Hut [vgl. die Freiheitsmütze auf der Bentusmünze Abb. 389]; Virtus hat den Helm, Virtus Augusta ein amazonenartiges Kostüm [s. Abb. 640 u. unten »Trebonianus«]; Triumphus auf Münzen der gens Papia Lorbeerkranz und Trophäe, wie Roma selbst; Pietas den Storch (Pietas Augustae mit Kindern, die sich an sie drängen [s. Abb. 436. 627], aber auch, in andrer Bedeutung, als betende Frau [vgl. Art. »Gebet« S. 592]; Pudicitia den Schleier [s. Abb. 410 u. 451]; Pax den Ölweig [s. Abb. 625 b u. Münze unter »Pupianus«], auch zündet sie Waffen

an; Providentia deorum einen Augurienvogel (oder nur Füllhorn und Augurstab, s. Abb. 978 Maximinus); Aeternitas hat Sol und Luna in den Händen; Hilarius Füllhorn, Palme, Kinder umher. (Müller, Arch. § 406, 3.)

Die Annona, der personifizierte Getreideseegen und für Rom ein überaus wichtiger Lebensfaktor, steht mit dem Füllhorn gegenüber der sitzenden Ceres (Abb. 205); oft hat sie ein Getreidemass neben sich (vgl. Preller, Röm. Myth. II, 258 f.). Die ihr verwandte Abundantia temporum schütet das Füllhorn den Armen aus (Abb. 527). Die Fecunditas sacculi dagegen (Abb. 519), welche mit der Opferschale vor dem Altar steht, um den Göttern zu danken, personifiziert das glückliche Volk; ein andermal (s. Münze unter Trebonianus) wird sie durch vier Knaben als Segen der Jahreszeiten (s. Florent. § 702) dargestellt; vgl. auch Fecunditas auf einer Münze der Orbianna unter Severus. Die Securitas (s. Abb. 453) lehnt sich auf einen Pfeiler und hat den andern Arm über das Haupt gelegt (wie Apollon Abb. 165), um die Sorglosigkeit und Ruhe des Friedens auszudrücken (vgl. Millin, G. M. 88, 362). Die Wage, welche wir der Justitia in die Hand geben (letztere kommt nur als schöner Kopf auf Münzen des Tiberius vor; streng und finsterblickend beschreibt ein Gellius XIV, 4), findet sich auf Münzen bei der Aequitas, der gleichbedeutenden Billigkeit (s. Saglio, Dict. s. v. S. 106); doch ebenso bei der Moneta, der Münze, um das richtige Gewicht des Geldes anzudeuten (z. B. Abb. 407 mit S. 373). Über die Clementia, die Gnade, welche Tempel und Bilder hatte, s. Saglio, Dict. s. v. S. 1246.

Die Göttin der Hoffnung, Spes, zunächst die Hoffnung des Pflanzers und Gärtners, ist ursprünglich gleich mit der italischen Venus der Garten; sie faßt wie die archaische Aphrodite (s. z. B. Abb. 96) mit der Linken sichtlich das Gewand und hält in der rechten Hand die Granatblüte (Millin, G. M. 89, 360, Hirt, Bilderbuch S. 101 Vign. 25). In freierer Auffassung ist sie mit Blumen bekrönt, trägt Ähren und Mohlköpfe wie eine Flora. Oft auf Münzen des Kaisers Claudius, nicht selten mit dem Füllhorn und so der Fortuna angeliebert (Preller, Röm. Myth. II, 258 f.). Die Concordia (Ὁμόνοια), welche schon der Grieche Hadron mit der Anticlia malte, ist als allegorische Figur auf Münzen unsicher; s. Wieseler zu Alte Denkm. II, 59 (58). Die spätröm. Herrschaft findet sich als Frau mit einer Trophäe und einer Viktoria auf der Hand auf einer Münze des Galba bei Millin, G. M. 97, 355.

Bezeichnend ist, daß die Personifikation des Staatswesens selber, Res publica, auf Münzen des Tacitus und des Theodosius (s. Art.) als kniendes Weib mit einer Turmkrone erscheint, welches vom Kaiser als Restitutor emporgelassen wird. Salus

(rei publicae) ist lorbeerbekrönt, aber von herben Zügen (Cohen méd. cons. I Artills 3); auf dem Revers der gleichbedeutende Hygiela eine Schlange trinkend. [Bm]

P. Helvius Pertinax, aus Ligurien stammend, am 1. August 879 (126) geboren, wurde unter Commodus praefectus urbi, und sein Kollege in dessen letztem Konsulat 945 (192). Bei Commodus' Ermordung am 31. Dezember zum Kaiser ausgerufen, regiert er bis zum 28. März 193. Bronzemünze, auf die unter Septimius Severus angeordnete Konsekration des Pertinax bezüglich, die Rückseite mit dem aus vier Eagen

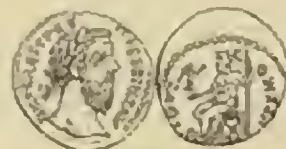


1444

geblühten, durch Bildsäulen geschmückten Scheiterhaufen, den oben ein Vließespann mit dem Kaiser als Wagenlenker krönt, zu den Seiten Fackeln (Abb. 1446, nach Cohen III, 203 n. 25 pl. V). *Fuit senex venerabilis nimis barba, reflexo capillo, habitudine corporis pingiore, ventre prominula, datura imperatoria, eloquentia mediocri et magis blaudus quam benignus nec umquam creditus simplex* (Capitol. Pert. 12).

[W]

C. Pescennius Niger, aus Aquinum stammend, bekleidet unter Commodus das Konsulat, und wird dann mit der Führung der Legionen in Syrien betraut, wo ihn nach Pertinax' Tode zum Kaiser ausgerufen. Nachdem Severus den Didius gestürzt hatte,



1447

den auch Niger nicht anerkannt hatte, entbrannt der Krieg zwischen Severus und Niger; der letztere bei Issus 194 geschlagen, wird auf der Flucht nach der Euphratgegend getötet. Anerkannt worden war Niger nur in den orientalischen Provinzen, sowie in Thracien, Mactonien und Achaia. Silbermünze, in Antiochia geprägt (Abb. 1447, nach Cohen III, 216 n. 21 pl. VI).

Decimus Clodius Septimius Albinus, in Hadrumetum geboren, obwohl seine Familie sich aus Rom abzweigte, unter M. Aurel bereits consul suffectus,

wurde von seinen Truppen in Britannien zum Imperator angerufen, als die syrischen Legionen sich für Niger, die palmyrenischen für Severus erklärten. Der letztere ernannte den Albinus zum Caesar 916 (193): als er ihm aber nach Beendigung des Kriegs im Orient diese Ehre wieder entzog, setzte sich Albinus in den Besitz von Gallien und nahm den Augustustitel an;



1449

er kommt am in der Schlacht bei Lugdunum am 19. Februar 197. Bronzenünze des Albinus als Caesar, 194 oder 195 in Roum geprägt (Herodian II, 15, 5: ὁ Σεβῆρος νομισματὰ τε αὐτοῦ κομίσαι ἐπέτρεψε, καὶ ἀνδραποδῶν ἀναστὰσαι ταῖς τε κοιναῖς τιμαῖς τῶν δολερῶν χρίν ἐμφορῶντο); Abb. 1448, nach Cohen III, 234 n. 64 pl. VI.

[W]

Pflug u. Ackerbau.

Phaethon. Die Sage von Phaethon, dem Sohne des Sonnengottes und verunglückten Lenker des Sonnenwagens, war sicher schon von alterem Dichtern erzählt worden, die Aeschylos sie in den Hellenen, Euripides im Phaethon dramatisch behandelten. Für uns ist Hauptquelle Ovid (Met. I, 751 bis II, 400); etwas abweichend erzählt Nonnos Dionys. 38, 38 ff. Bekanntlich bittet hiernach der vorwitzige Sohn seinen Vater, ihm die Lenkung des Sonnenwagens auf einen Tag anzuvertrauen. Als es geschieht, geben dem Phaethon die Rosse durch; Himmel und Erde leiden Schaden durch die sengende Glut. Da erschlägt Zeus den Unbesonnenen mit dem Blitzstrahl und stürzt ihn in den Strom Eridanos. Hier bewohnen ihn seine Schwestern, die Hellenen, bis er in Pappeln oder Erlen verg. Eolus 6, 63; Aen. X, 190) verwandelt werden. Ihre Thürnen versteinern sich zu Elektron, dem Bernstein. Sein Verwandter Kyknos wird in einen Schwan verwandelt. Nach dem ursprünglichen Sinne der Sage ist nun wohl Phaethon, d. h. der Leuchtende, der Sonnengott selber, der am heißen Mittag die Erde durchglüht, dann aber rasch zum Nordwesten hinabsinkt und in den Fluß Eridanos am Rande der Unterwelt taucht, wo die Schwarzpappeln schon bei Homer zu finden sind (x 319); hiernit verband sich die Idee von dem Bernstein, der im höchsten Norden aus den Bäumen träufelt (Tac. Germ 45), und von den Schwänen, welche ebenfalls bei den Hyperboreern zu Hause sind.

Kunstdarstellungen des Phaethon kennen wir erst aus der römischen Kaiserzeit: die meisten stammen Denkmal d. Nova Aeternum.

aus der Verfallzeit der Kunst, es sind nur Sarkophage und geschnittene Steine. Auch von Schriftstellern haben wir nur spärliche Nachrichten über solche. Pausanias erwähnt (II, 8, 2) in Nem-Korinth auf einem Thorbogen vergoldete Wagen des Helios und des Phaethon; Philostratos (I, 11) beschreibt ein Gemälde, welches den Sturz Phaethons und die Trauer der Schwestern um ihn darstellte. Vgl. noch Valer. Flacc. Argon. V, 433 ff.; Claudian. de Cons. Honor. 166 ff. Unter den in den Hauptsachen übereinstimmenden Sarkophagen, welche Winkler (Phaethon, Gott. 1657) ausführlich besprochen hat, geben wir den schönlich erhaltenen und publizierten im Louvre befindlichen in Abb. 1449 auf S. 1306, nach Bouillon Musée III Babel. 17. Hier finden wir zunächst in der Ecke links oben fast nur angedeutungsweise dargestellt, wie der junge Phaethon seinen Vater Helios um den Sonnenwagen bittet; der Knabe lehnt sich traulich an den auf einem Berge sitzenden Vater, welcher, wie er selbst, nur mit der Chlamys bekleidet ist. Auf andern Bildern streichelt Phaethon schwermüthig des Vaters Wange oder er kulst vor dem Gotte, dessen Haupt sieben Strahlen umgeben; auch wird er mehrmals von der dahinstehenden Mutter Klymene in seinen Armen unterstützt. Die Mittel- und Hauptgruppe auf unserm Bilde zeigt, wie überall, die Katastrophe, den aus dem Wagen herabstürzenden Phaethon und die vier in schauerlicher Verwirrung auseinander rasenden Rosse. Bei den letzteren ist (abgesehen von der Beschädigung des Reliefs) das Geschirraus künstlerischen Rücksichten weggelassen, auch der Wagen nur oben durch ein Rad und den flachen Kasten bezeichnet; während die Figur des herabstürzenden nackten Jünglings, dem die an Spangen gekettete, flatternde Chlamys einen Hintergrund bietet, zu einem effektvollen Motiv ausgenutzt ist. Anstatt aber den zerhackten Blitzstrahl darzustellen, hat man überall den Sturm und das Ungewitter durch mehrere Windgötter vermischt, von denen hier jedoch leider infolge der Beschädigung nur auf beiden Seiten oben die großen ausgespannten Schulterflügel und links (oben der Blitzstrahl) die Brust des einen erhalten geblieben ist. Nach den Repliken sind diese Figuren pausbäckig und auf langen Muschelbännen kräftig gegen einander blasend zu ergänzen. Zur Sache vgl. Aesch. Prom. 1083 ff. Zwischen diesen Windgöttern und den verwirren Sonnenrosen sehen wir, diesen letzteren und auch einander zugewandt, zwei Reiter mit flatternden Mänteln, die trotz ihrer knochenhaften Kleinheit und des Mangels bekannter Abzeichen (der runden Hüfte) für die Dioskuren zu erklären sind, da dieselben mit unzweifelhafter Sicherheit auf andern Sarkophagen hier Platz finden. Ihre Anwesenheit bezeichnet in der nichternen allegorischen Sprache römischer Kunstwerke die am Himmelabogen infolge des Sonnen-



1410 Phaethon's Sturz. (Zu Seite 1305.)

kurzes aufsteigende Dämmerung, den Wechsel des Morgen- und Abendlichtes. Zu ähnlich parallelerender Symbolik dienen ferner zwei Knabenfiguren, deren einer hinter dem Dioskuren zur Linken, gerade vor dem Torso des Windgottes, ebenfalls an den Armen verstümmelt, aufwärts schreitend dasteht, während ihr Gegenstück auf der rechten Seite zu weit nach dem Rande gerückt mit abgekehrtem Antlitz und halb in den Mantel gehüllt dargestellt ist. Wieseler benennt letzteren Phosphoros, den Morgenstern, ersteren Hesperos, den Abendstern. Phosphoros, der den Phaethon begleitet hat, steht traurig und abgewendet bei dessen Sturze da, zu gleicher Zeit tritt aber Hesperos in Wirksamkeit. Die männliche Figur, welche oben rechts nur mit dem Oberleibe erscheint und ein bauschendes Gewand über den Kopf hält, deutet Wieseler als Uranos, das Himmelsgewölbe oder den Äther, passender vielleicht K. F. Hermann als den römischen Nachtgott Nocturnus, einmal die Figur, welche aufsteigend gelacht ist, geradeum das Gegenstück zu dem auf Felsen thronenden Helios am andern Rande bildet, sehr angemessen also für eine männliche Personifikation des Nachtdunkels gelten kann. — Unter den Figuren auf der Bodenseite nimmt den Mittelpunkt der Flügelfigur Eridanos ein, der wie gewöhnlich in liegender Stellung mit langem fließenden Haupt- und Barthaar, den Unterkörper in einen Mantel gewickelt, mit aufgestützten Armen, unter welchem die Urne liegt, so dargestellt ist, daß er zwar nach vorn blickt, aber doch den herabstürzenden Phaethon in seinen Schoß aufnimmt. Rechts von ihm sind auf gleiche Weise einander gegenüber gelagert die Göttinnen des Meeres und der Erde, jene nur halb, diese voll bekleidet, jene durch nichts als einen auf der Hand gehaltenen Delphin charakterisiert, diese durch ein hohes Diadem, durch Ähren und Füllhorn mit Früchten in den Händen, wovon drei sie umspielende Knablen vielleicht die Jahreszeiten, vielleicht

auch nur allgemein die Segnungen der Erdgöttin anzeigen. Zwischen der letzteren und dem Nocturnus (oder Uranos) ist auf einer Erhöhung sitzend offenbar der Berggott, nach Wieseler speziell der Olympus dargestellt, allerdings ohne jedes besondere Kennzeichen. Links davon über der Meeresgöttin fällt die Gestalt des Götterkönigs Zeus durch das Scepter und durch das leidet hier abgestoßene Gesicht deutlich in die Augen. Die auf den Sturz hinweisende Gekrönte ist sprechend. Auf einem anderen Sarkophage ist dem Zeus Hera beigegeben; hier nur (wie auch dort) die Götterkinder Iris mit dem über dem Kopfe flatternden Gewande, welche seines Befehles harren. — Auf der linken Seite des Erdraums sehen wir zunächst den greisen Kyknos, Phaethons väterlichen Freund, dessen Gesicht, gebrochene Haltung und Gekrönte tiefen Schmerz ausdrückt; seine demnächst erfolgende Verwandlung wird durch den vor ihm stehenden Schwau mit ausgespannten Flügeln (der Kopf fehlt) ausgedrückt. Die hochragende Gestalt hinter ihm, welche auf zwei andern Sarkophagen ziemlich genau wiederholt ist, haben Winckelmann und Wieseler auf den Sohn des Kyknos Oupavo (der nur Verg. Aen. X, 186 ff. erwähnt wird) gedeutet. Falls aber nicht alles täuscht, so müssen wir statt dessen hier den Vater Phaethons, Helios in eigener Person erblicken, der des unbewussten Sohnes Falle zuschaut und sehr bedeutungsvoll dem Zeus auf dieser Seite gegenübergestellt ist. Den Abschlufs bilden dann die drei Schwestern, die Heliaden, deren schon beginnende Verwandlung durch heigsetzte Bäume leidlich angezeigt ist. — Ein anderer Sarkophag mit einigen bemerkenswerten Besonderheiten ist beschrieben Annal. 1869 p. 120 ff., abgeb. tav. F; vgl. Arch. Ztg. 1870 S. 113 ff. Die drei zu Lärchenbäumen (*larices*) gewordenen Schwestern in der Verwandlung begriffen glaubt man auf Münzen des Accoleus Lariscus (mit Bezug auf diesen Benennung) zu erkennen. (Bm.)

Phaidra. Der ursprüngliche Sinn der Fabel von Hippolytos, dem schönen und reinen Sohne der Amazone Antiope, der die Liebe seiner Stiefmutter Phaidra verschmäht, von ihr verleumdet wird und als Opfer ihrer Rache fällt, scheint das oft wiederkehrende Märchen vom Morgenstern zu sein, welcher als rüstiger Jäger gedacht wurde wie Kephalos (s. Art. «Eos») und den Mitten des Meeres erlegt wie der Jäger Saron, auch ein Liebling der Artemis, sagt Preller, G. M. 2, 200. Dagegen erklärt Bursian, Geogr. Griechenland 2, 78 Phaidra und Hippolytos bildhaft für die Mondgöttin und den Sonnengott des ältesten Kultus. Buttmann, Mythol. 2, 145 faßt Hippolytos als Heilgott, und Kolder im Hermes 3, 312 bezieht seinen Tod auf vulkanische Vorgänge an der troikenischen Küste. Die Volkssage als Grundlage der dichterischen Gestaltung behandelt Welcker, Kl. Schr. 2, 472 ff. Für Kunstdarstellungen scheint

dieselbe erst durch Euripides recht populär geworden zu sein, der bekanntlich zwei Tragödien Hippolytos dichtete, deren erstere ebenso wie die Phaidra des Sophokles verloren gegangen ist (Welcker, Griech. Trag. 394, 786 ff.). Den Anknüpfungspunkt bot für die attischen Dichter augenscheinlich das von Paus. 1, 22, 1 erwähnte Grabdenkmal des Hippolytos unfern des Eingangs der Akropolis; auch die Barbaren, welche Griechisch gelernt haben, sagt er, wissen von der Liebe der Phaidra und der verschmähten Dienstfertigkeit der Amme. — Die erhaltenen Kunstwerke, bestehend fast nur in zahlreichen Sarkophagen und einigen Wandgemälden, bieten auch Jahre vorzüglicher Abhandlung (Arch. Beitr. 300—329) fünf Momente der Sage: die liebeskranke Phaidra und als Gegenstück den jagenden Hippolytos, dann die Amme, welche mit ihren Anträgen von Hippolytos zurückgewiesen wird und den Tod des letzteren, endlich Phaidra selbst, welche zum Tode entschlossen ist. Hier von sind die vier ersten Szenen vereinigt auf einem durch seine Größe wie durch die Ausführung der Arbeit ausgezeichneten Sarkophage in Gergentl, dessen Abbildung (1450 a, b, c u. d) wir nach Arch. Ztg. 1847 Taf. 5 u. 6 nebst der erläuternden Beschreibung Jahns a. a. O. folgen lassen. Die eine Querseite (d) zeigt die liebeskranke Phaidra unter ihren Dienerinnen, die vergeblich ihren Kummer zu lindern bemüht sind. Sie sitzt auf einem Sessel, unter welchem der Arbeitskorb sichtbar ist, und drückt in ihrer ganzen Haltung Schwäche und Leiden aus. Der kleine Chiton ist nicht wie gewöhnlich unter der Brust gegürtet, sondern nur um die Hüften lose mit einem Band umschlungen, ein Mantel bedeckt die Beine; die Haare sind gelöst und das Haupt sinkt ermattet nach der linken Seite. Hier steht neben ihr die Amme, durch das Kopftuch (*epheuvon*) wie die alten Gesichterzüge kenntlich, sie stützt bekümmert der Herrin Trost Worte ins Ohr und faltet ihr mit der Rechten den Schleier vom Haupt (vgl. Eurip. Hippol. 291 ff. u. 243), während sie mit der Linken schmeichelnd ihre Locken faßt. Auf der andern Seite steht neben Phaidra eine jüngere Dienerin, welche mit beiden Händen den ausgestreckten rechten Arm der Phaidra hält (vgl. Eurip. l. c. 198 ff.) und mit betrübter Miene zu ihren Gefährtinnen hinblickt, die voll Mitleid auf ihre Herrin sehen. Die zunächst stehende hat eine eigentümlich schmale Kithar in der Linken, deren Saiten sie mit der Rechten rührt; neben ihr und Phaidra gerade gegenüber sitzt eine andre mit einem ähnlichen Instrument in der Linken, sie bewegt aber die Rechte gegen ihre Genossin, als ermahne sie dieselbe, aufzuhören mit der Musik, die den Zweck der Aufbitterung augenscheinlich verfehlt; neben ihrem Sessel gewahrt man ein Malteser Hündchen, wie es nicht selten in dem Frauengemach auf Kunstwerken erscheint (vgl. S. 704).



Phaidra und Hippolyt. (Zu Seite 1807.)



Zwischen diesen drei Dienerinnen erscheinen die Köpfe zweier andern; alle haben die jungen Mädchen eigentümliche Haartracht, welche Pans. 10, 25, 4 bezeichnet: ἀνδρόλεκτροι τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τριχάς. Damit aber die Natur des untröstlichen Lebens der Herrin kein Zweifel sei, steht neben ihrem Sessel Eros, den gespannten Bogen gegen sie richtend. — Der rüstige Jäger Hippolyt auf der Hauptseite (a) ist schon durch diese Beschäftigung als kensch und enthaltsam bezeichnet (vgl. Hor. Od. 1, 1, 25; Tibull. IV, 8, 5 ff. u. 23 ff.). Er ist auf der Eberjagd, welche in der heroischen Sage den wichtigsten Platz einnimmt, und zu Pferde, wie meist auf späteren Jagdreliefs. Die sorgfältige Komposition, welche sich durch einfache symmetrische Anordnung und Lebendigkeit der Figuren auszeichnet, deutet sogar das dichte Laub des Waldes an. Um den aus der Hölle hervorbrechenden Eber sind fünf Jäger in der Chlamys gruppiert, unter ihnen vorn Hippolyt auf sich bänkelndem Pferde, im Begriff die Lanze zu schleudern. — Auf der Gegenseite (b) finden wir in der Mitte Hippolyt, in der Rechten den Speer, in der Linken die Brieftafel, welche er mit trauriger Miene betrachtet. Neben ihm die Amme, in etwas gebückter Stellung, eifrig redend und mit bittender Miene zu ihm aufschauend. Ringsum das Gefolge des Hippolyt, schön gruppiert und mannigfaltig gebildet, sogar die Hunde. Der Brief in der Hand des Hippolyt bildet hier eine Abweichung von Enripides, ohne welche jedoch der bildenden Kunst es schwer war, die Situation genau kenntlich zu machen; ebensowenig aber darf anderselbe die Gegenwart des Gefolges an dem Bilde Anstoss erregen, während beim dramatischen Dichter dies als unzulässig gelten mußte (vgl. Arch. Ztg. 1863 S. 24 ff.). Daneben verdient aber bemerkt zu werden, daß auf einer ganzen Anzahl anderer Sarkophage darstellungen, wo mit der eben beschriebenen Scene die Jagd vereinigt ist, an Hippolyts Seite eine weibliche Figur mit aufgeschürztem Chiton und Jagdstiefeln, den Helm auf dem Haupte, erscheint. Man hat dieselbe als Artemis, als Roma, dann aber als Virtus gedeutet; und diese letzte Deutung ist nach gleichen Bildungen auf Münzen u. s. von Heibig, Annal. 1863 p. 91 ff. namentlich durch Vergleichung der Meleagersarkophage mit derselben Figur sichergestellt. Die Heldennatur des Verstorbenen soll nämlich durch seine Vorliebe für gefährliche Jagden angezeigt werden. Es ist wohl anzunehmen, daß auf griechischen Originalen dem Hippolyt Artemis zur Seite stand, worauf die römische Nachahmung mit frostiger Allegorie eine Virtus an deren Stelle setzte, vielleicht in Anlehnung an den mit ihm auch sonst verglichenen *Virgilius qui citharus praestit*, nach Cassiodor, orth. 6. — Mehrere Gemälde und Sarkophage führen auch Phaidra direkt mit Hippolyt zusammen, in verschiedenen Momenten; ein herrnha-

nensisches Gemälde (Pitture d'Ercol. I, 4) gibt sogar die Scene des Eurip. v. 646 ff. im Kostüm des Theaters selbst. Amme, Chor und Phaidra. — Den Tod des Hippolyt stellt die andre Querseite (c) unseres Sarkophages vor. Der Jüngling liegt vom Wagen gestürzt zu Boden, die Pferde bänkelnd sich, eins hat sich bergeissen und ist im Begriff, über den Helden hinwegzusetzen. Ein Cynosso sprengt herbei und sucht die Zügel zu ergreifen. Zwischen den Köpfen der Pferde sieht man das Ungeheuer mit seinem schuppigen Halse hervortreten. Nach Plin. 35, 115 malte Antiphilos, des Zeitgenossen des Apelles, *Hippolytum tauro emisso expavescentem*, ein in Rom bewundertes Bild. Einen etwas früheren Moment gibt das apote Vasenbild Arch. Ztg. 1883 Taf. 6. — Phaidra, im Begriffe sich den Tod zu geben, ist auf einem Wandgemälde (Rochette peint. ind. 6) vorgestellt, ruhig mit gekleidetem Haupte dastehend, in der Rechten den Strick. Auf dem Gemälde der Unterwelt von Polygnot in der Lönche zu Delphi sah man Phaidra in einem weitgespannten Stricke, den sie mit beiden Händen gefaßt hielt, wie in einer Schenkel ohne Sitztrett schweben, gewiss nicht ohne Anspielung auf ihren Tod (Pans. 10, 23, 2: Φαίδραν τὸ τε ἄλλο αὐτοκτονήντι σάφει ἐν σείρῳ καὶ ταῖς χερσὶν ἀποτέρωσεν τῆς σείρας ἔχουσαν). Ein prächtiger, dem obigen ziemlich ähnlicher Sarkophag ist 1853 an der toskanischen Küste entdeckt, publiziert und beschrieben von Bruno, Mon. Inst. VI, 1—3; Annal. 1857. Neueste ausführliche Abhandlung über die bekannten Kunstwerke von Kalkmann, Arch. Ztg. 1883, [Hm.]

Phaidras, der berühmteste unter den griechischen Bildhauern, nennt sich in der Inschrift auf der Basis des olympischen Zeus einen Athenor, den Sohn des Charmides. Es ist wahrscheinlich (sowohl aus der Thatsache, daß er seines Vaters Namen auf der Inschrift nennt, als wegen der verheirateten Landessitte unter den Griechen), daß Charmides ein Künstler war und daß Phaidras einer Künstlerfamilie angehörte. Sein Bruder (oder Vetter) Panaknos (s. oben S. 885) war Maler. Die direkten und unbezweifelten Angaben über das Leben und Wirken des Phaidras bei alten Schriftstellern sind sehr mangelhaft. Was wir wissen, muß aus beiläufigen Bemerkungen der klassischen Autoren durch Schlussfolgerungen herauskonstruiert, oder kritisch aus den sich oft widersprechenden Traditionen ausgeglichen werden. — Wir geben zunächst die von Preller (Haltische Encyclopädie III, 22, 165—203) begründete Ansicht über das Leben und die Reihenfolge der Werke des Künstlers, welche am meisten verbreitet ist, und begnügen uns damit, später die neuerdings derselben widersprechenden Untersuchungen verschiedener Gelehrten anzuführen. Wir dürfen erwarten, daß in der Hand der noch zu erreichenden Funde von Inschriften, sowie nach einer mehr objektiven Abwägung der ver-

verschiedenen Ansichten, welche die Zeit selbst allmählich herbeiführen im Stande ist, eine fester begründete Übereinstimmung erlangt werden wird.

Pheidias ist im Beginne des 5. Jahrhunderts als Athener geboren, und scheint schon früh die Künste der Malerei sowohl als der Skulptur in seiner Vaterstadt betrieben zu haben. Bald scheint er sich mehr ausschließlich der Skulptur zugewandt zu haben, und er wurde der anerkannte Schüler des attischen Bildhauers Hegias oder Hegesias. Dessen einheimischen Lehrer verließ er jedoch, um bei einem andern Künstler, dem Bildhauer Agelaidas von Argos, in die Lehre zu gehen. Dieser argivische Bildhauer scheint im Altertum sich eines verbreiteten Rufes als Lehrer erfreut zu haben, wie dies schon aus der Thatsache erhellt, daß so verschiedene Künstler (deren jeder in seiner Epoche den ersten Rang behauptete) wie Myron, Pheidias und Polykleitos, bei ihm die Kunst erlernten. Wir dürfen vorgreifend darauf hinweisen, wie günstig für die neuere und wofolende Richtung des Pheidias die erweiternde Lehre von zwei verschiedenen, vielmehr in ihrer Richtung entgegengesetzten Meistern gewesen sein muß. Pheidias' produktive Thätigkeit scheint schon früh begonnen zu haben; wahrscheinlich erfreute er sich schon in der Zeit des Kimon eines Rufes, welcher ihm zu größeren öffentlichen Aufträgen verhalf.

Seit Pröller wird seine künstlerische Thätigkeit, werden demgemäß seine Werke in drei Abschnitte eingetheilt: 1. Die vorperikleische Periode unter Kimon, 2. die perikleische Periode und die Wirksamkeit am Parthenon, und 3. der Aufenthalt in Olympia und die Erschaffung des olympischen Zeus.

1. Was öffentliche Bauten anbelangt, zeichnet sich Athen unter Themistokles dadurch aus, daß die gemeinsame Energie, welche nach der Zerstörung der Stadt durch die Perser hervorgerufen wurde, naturgemäß zuerst auf das Beschaffen des Notwendigen gerichtet war. Dies bestand in dem Wiederaufbau der zerstörten Wohnlichkeiten und der Herstellung von Befestigungswerken, welche die Stadt gegen künftige Angriffe schützen sollten. In unglaublich kurzer Zeit, und vielleicht mit einiger Hast, wurde diesem Bedürfnisse abgeholfen. In der Zeit des Kimon herrschte nur dieser Geist, welcher euvörderst mit dem Nachklang der kriegerischen Begebenheiten erfüllt war, vor, jedoch äußerte sich zugleich schon hier das Bedürfnis nach der künstlerischen Verschönerung der Stadt, welches zum Wiederaufbau der Tempel und sonstigen öffentlichen Gebäude drängt; ein Bestreben, welches indessen erst in der folgenden perikleischen Periode zum vollkommenen Durchbruch kommt und das ganze nationale Bewußtsein des Volkes zu beherrschen scheint.

In der Übersicht der Werke des Pheidias ist man nun zur Ansicht gelangt, daß alle jene Werke,

welche, sei es in der Wahl des Gegenstandes, oder im Geiste der Durchführung, oder aus zeitlichen Gründen einen Zusammenhang mit der kriegerischen Periode nach den Perserkriegen und dem entsprechenden Geiste knüpfen, zu dieser Periode gehören. Während also die Werke der ersten Hälfte seines Lebens in Athen das Vorwogen des kriegerischen Geistes direkt bezeugen, hat in den Werken des perikleischen Zeitalters dieser Geist seinen unmittelbar kriegerischen Charakter verloren und läßt nur in dem erhabenen nationalen Bewußtsein, welches dieses Zeitalter auszeichnet, fühlbar.

Das erste uns so bekannte Werk des Pheidias, welches unzweifelhaft zu der ersten Periode gehört, ist das Weihgeschenk der dreizehn bronzenen Figuren zu Delphi (s. Overbeck, Schriftquellen etc. N. 633), welches aus Miltiades mit Athana und Apollon an beiden Seiten, und dann je fünf attischen Helden (Theseus, Krokos etc.) rechts und links, bestand. Die Figuren waren wahrscheinlich im Halbkreis aufgestellt. Dieses Werk hat einen direkten Zusammenhang mit den Perserkriegen, indem es ein Denkmal des Marathonsieges ist. Auch die ganze Idee einer solchen Zusammenstellung von Figuren erinnert uns an die älteren Traditionen der Werke eines Onatas von Aegina (s. oben S. 332) und eines Aristomedon von Argos. Die folgenden Werke aus dieser ersten Periode des Pheidias sind alle Statuen der Athena. Dieses Hervorheben der Athena stimmt mit unserer Ansicht überein, daß der Kultus dieser Göttin als ausgesprochener Nationalgöttin von Athen, von Peisistratos angeregt, durch Kimon auf die Spitze getrieben ward und sich in dieser Stellung seit jener Zeit behauptet, worauf er durch Athens Hegemonie auch im übrigen Griechenland an Bedeutung gewinnt. Unter diese Statuen von Pheidias wird, seit der Hypothese von Beulé (*La jeunesse de Phidias* p. 16), die goldelfenbeinerne Statue zu Pellene in Achaja gerechnet, die vielleicht schon dem jungen Künstler, als er noch mit Agelaidas zu Argos arbeitete, anvertraut wurde. Weitere Berichte über dieses Werk fehlen. Die zweite Athendstatue in dieser Reihe ist die akrolithe (die Gewandung etc. aus vergoldetem Holze und die nackten Teile aus Marmor) Athema Areia zu Platai. Die Kosten dieser Statue wurden aus den 80 Talenten, die von den übrigen Staaten den Plataeern nach der Schlacht als Tapferkeitspreis (ἀποτίμιον) zuerkannt waren, bestritten. Die Maler Polygnos und Onasios waren an der bemalten Dekoration der Statue beschäftigt. Man darf sich, wie Overbeck bemerkt, die Statue nicht zu groß vorstellen, da die Summe von achtzig Talenten (nicht ganz eine halbe Million Mark) zu einer kolossalen Statue nicht ausreichen würde. Collignon meint, daß, da man erst 460 an der Statue arbeiten konnte, vielleicht die

Arbeit wegen Mangels an Geldmitteln etwas verzögert wurde. Die dritte und letzte Athenastatue dieser Periode war das kolossale Erzbild der Göttin, welches auf Staatskosten auf der Akropolis zur Erinnerung an die Überwindung der Perser geweiht werden sollte. Demosthenes (*De Falsa Legat.* p. 428 § 272) nennt sie „die Große“ (τὴν μεγάλην). Später wurde ihr der Name Promachos, die Vorkämpferin, unter welchem sie am meisten bekannt ist, beigegeben. (Vergleiche die Statue der Plataischen gegenüber als kolossal bezeichnet ist, und mithin weit über Lebensgröße war, hat man sich einen übertriebenen Begriff von ihrer Höhe gemacht. Dieser unrichtige Begriff ist teilweise aus einem Mißverständnis einer Stelle des Pausanias (I, 28, 2), teilweise aus der unrichtigen Würdigung der Höhenverhältnisse der Statue zur Akropolis selber und dem Parthenon hervorgegangen, wie sie ohne jeden Anspruch auf Genauigkeit auf

den Zeichnungen des Parthiasios eine Kentaurenmähle auf dem Schilde zeollerte. Von Pausanias und anderen Autoren wird die Statue als aus dem Zehnten des Marathonischen Sieges errichtet angeführt. Wenn diese Nachricht auch angezweifelt wird, so ist das Werk doch der ersten, Kimonischen Periode zuzuschreiben. Damit schließt die Reihe der frühesten Werke des Künstlers. Es dürfte höchstens noch die von Overbeck dieser Periode zugeschriebene Statue eines Hermes zu Theben angeführt werden, die nicht wohl in eine spätere Zeit paßt.

II. Die zweite Periode in dem Leben und Wirken des Phidias umschließt seine einflußreiche Wirk- samkeit in Athen, sein Freundschaftsverhältnis mit Perikles, und seine Schöpfungen am Parthenon, sowie das Werk der goldelfenbeinernen Statue der Athena Parthenos. In der großartigen künstlerischen Tätigkeit, die sich unter Perikles in Athen



1451



1452

den die Statue darstellenden Münzen Athens er- scheinen. Die Stelle des Pausanias besagt, daß den nach Athen Heimkehrenden der Helmschmuck und die Spitze der Lanze dieses Bildwerkes schon sichtbar werden, wenn sie von Sunion gegen Athen heransiehn. Nun steht, wenn man auf der Höhe von Sunion sich zu Schiff befindet, der Hymettos zwischen der Akropolis und Sunion, und man erblickt die Burg Athens erst, nachdem man das Kap Zoster umschifft hat. Man darf also des Perikletes Ausspruch nicht wörtlich nehmen. Auf jeden Fall aber war es ein kolossales Erzbild, welches Michaelis (*Mittell. d. Athen. Inst.* II, 87) auf etwa neun Meter in der Höhe berechnet. Die Statue dieser kriegerischen Athena stand wahr- scheinlich zwischen Parthenon und Erechtheion, den Propyläen zugewendet (die Basis derselben hat man vermuthungsweise in neuester Zeit auf der Akropolis identifizieren wollen), und war mit Helm, Speer und Schild bewaffnet. Die Lanze hielt die Göttin senk- recht auf die Erde gestemmt in der Hand; sie war nicht, wie man vermutet hat, in vorschreitender Stellung mit in die Höhe geschwungener Lanze ge- bildet. Ob der Schild in der andern Hand erhoben war oder ihr zur Seite ruhte, läßt sich nicht be- stimmen. Die beifolgenden Münzen (Abb. 1451—1454, nach Michaelis, *Parthenon* Taf. XV N. 28—31) geben darüber keinen Aufschluß (Lange, *Arch. Ztg.* 1881 S. 196 ff.). — Wir wissen, daß in späterer Zeit Mys nach



1453



1454

entfaltete, steht Phidias durchaus als der Mittel- punkt da. Wir erfahren, namentlich aus Plutarch im Leben des Perikles, daß Phidias mit dem politischen Oberhaupte Athens nicht nur in dem gemüthlichen Streben nach der geistigen Erhebung des attischen Volkes, sondern auch durch ein engeres persönliches Freundschaftsverhältnis verbunden war. Ein ähnliches Verhältniß auf anderem geistigen Ge- biete bestand zwischen Perikles und dem Philosophen Anaxagoras. Wie uns Plutarch erzählt, stand Peri- kles an der Spitze aller großen Unternehmungen zur Schmückung der Stadt, und Phidias, sein künstleri- scher Beirat, war nicht nur als großer Bildhauer be- schäftigt, sondern wurde unter Perikles mit der Ober- aufsicht und Direktion aller Arbeiten betraut, ver- trat somit gewissermaßen die Stelle eines Ministers für Kunst und öffentliche Arbeiten. Eine solche hervorragende Stellung in unmittelbarer Nähe des politischen Leiters brachte indessen Gefahren mit sich; die Gegner, welche noch nicht wagten, den mächtigen Parteiführer persönlich anzugreifen, ver- suchten wenigstens, ihn durch Angriffe auf seine Be- rater und Freunde zu bekämpfen und in den Augen des Volkes zu schädigen. So wurde Phidias verfolgt und angeklagt, wie der andere Freund des Perikles, Anaxagoras, der Anklage wegen Atheismus unterlag und in die Verbannung wandern mußte. Die Nach- richten über die Anklagen gegen Phidias und deren

Folgen für das Geschick des Künstlers widersprechen sich, und obgleich bei ihrer Erörterung auf die Arbeiten am olympischen Zeus und sogar auf das Lebensende des Phidias vorgegriffen wird, so müssen sie an dieser Stelle kurz in ihrem Zusammenhang aufgeführt werden, weil die Zeitbestimmung des Parthenon und der Athena Parthenos sich je nach der Annahme der einen oder der andern Tradition ändert.

Dass ein Prozess gegen Phidias geführt wurde, ist über jeden Zweifel erhaben. Schon bei Aristophanes (Pac. 603 ff.) hören wir von dem Unglück des Phidias (Φειδίας πρῆλας κακῶς), welches den Perikles dazu trieb, den Brand des peloponnesischen Krieges anzuschüren, so dass eine Flamme aufloderte, von deren Rauche die Augen ganz Griechenlands in Thränen überliefen. Über die Missethate des Phidias haben wir nun zwei Haupttraditionen, die erste ist die von Plutarch erzählte Geschichte, welche auf den Geschichtsschreiber Ephoros zurückgeht, die zweite wird von dem Scholiasten zu der Stelle des Aristophanes gegeben, und ist wieder auf den athenischen Historiker Philochoros zurückzuführen. Nach Plutarch hatten die Gegner des Perikles, um zu erproben, wie die Volksmeinung gegen Perikles sei, einen dem Phidias untergeordneten Künstler Menon dazu angestachelt, sich als Schutzfliehenden an den Altar der zwölf Götter zu setzen und den Phidias vor dem Volke anzuklagen, er habe einen Teil von dem Golde der Statue der Parthenos entwendet. Diese Anklage sei freilich fehlgeschlagen, hauptsächlich weil nach dem Perikles Rat das Goldgewand der Statue abnehmbar war und so leicht nachgewogen werden konnte. Ein zweiter Versuch wurde nun gemacht, indem man den Künstler der Götterlästerung (δοξεία) beschuldigte, weil er sein eigenes Bildnis und dasjenige des Perikles auf dem Schilde der Athena Parthenos angebracht habe. Mit dieser Anklage gingen die Gegner des Perikles, und Phidias wurde ins Gefängnis geworfen, wo er erkrankte und starb; oder, nach andern, starb er, von den Feinden des Perikles vergiftet, damit sie letzteren noch verleunden könnten. Dem Menon aber wurde vom Volke Steuerfreiheit gewährt und er wurde unter den Schutz des Strategen gestellt. Loeschke hat aus Inschriften gezeigt, wie letztere Angabe einer unerkannten Formel entspricht, der nicht zu viel Gewicht beizulegen ist.) So die Erzählung des Plutarch. Es muß hier zugleich darauf hingewiesen werden, dass, so viel auch die Genauigkeit dieser Angaben ungewiss ist, die antiken Belege für das Vorhandensein der Portraits auf dem Schilde der Parthenos zu gewichtig sind, um, wie es geschehen ist, geradehin als Künstlerlegenden verworfen zu werden. Wie die Erzählung entstehen konnte über die Einrichtung an der Statue, wonach dieselbe ihr Gleichgewicht verlor und zusammenstürzen würde, wenn

an diesem Teile des Schildes eine Änderung vorgenommen würde, hat der Verfasser dieses aus der Hinweisung auf die Konstruktion solcher Werke wahrscheinlich gemacht (s. Essays on the Art of Phidias p. 270 ff.). Einiges Gewicht ist auch dem sog. Strangford-Schilde (s. oben Abb. 65 auf S. 62), welcher eine skizzenhafte Reproduktion des Schildes der Athena Parthenos ist, beizulegen. Auf diesem Schilde erscheint der kahlköpfige Greis, der eine Art von Hammer schwingt, für jene Zeit durchaus porträthaft und aufsergewöhnlich, und es ist mit Recht angenommen, dass wir in dieser Figur den Phidias, sowie in der sich halb das Gesicht verdeckenden Figur eines Kriegers neben ihm, den Perikles vermuten dürfen.

Die aus Philochoros geschöpfte Tradition des Scholiasten zu Aristophanes spricht von einem Prozesse des Phidias, wonach er der Entwendung des für die Parthenos erworbenen Elfenbeins überwiesen wurde. Darauf hin sei er nach Elis geflohen, wo er, wie man sagt, die Statue des olympischen Zeus unter nahm und nachdem er sie vollendet hatte, von den Elfern hingerichtet wurde.

Wie viel Unwahrscheinlichkeiten in jedem von diesen sich widersprechenden Berichten enthalten sind, ist schon beim Hinweis auf die unbestrittene Inschrift am olympischen Zeus, worin sich Phidias Athener nennt, sowie aus den Ehrenbezugungen, die die Elfer sogar den Nachkommen des Phidias zukommen lassen, ferner aus der einfachen Thatsache, dass die aelischen Priester dem Phidias die Errichtung der goldelfenbeinernen Statue des Zeus anvertrauten (welches man doch schwerlich einem gottlosen und unehrlichen Verbannten gegenüber gethan haben würde) und aus andern allgemeinen Gründen augenscheinlich. Brunn (Sitzungsber. d. bayr. Akad. etc. 1878, Bd. I S. 462) und Müller-Strobl (Die Legenden vom Tode des Phidias, Fleckelsens Jahrbücher etc. 1882 S. 289 ff.) emendieren die Stelle im Scholiasten. Letzterer, in seiner sehr interessanten Arbeit, setzt ἀποφύγις statt φυγόν und schließt καταλύμενος oder τινάμενος zwischen ἀποφύγις und ἀπὸ Ἡλίου ein. Die Stelle lautet dann: „dass er nach seiner Freisprechung nach Elis gekommen, die Aufertigung des Zeusbildes in Olympia übernommen habe, und nach Vollendung desselben gestorben sei, hochgeehrt von den Elfern“.

Loeschke, in einer wichtigen Arbeit (Phidias' Tod und die Chronologie des olympischen Zeus, in den Historischen Untersuchungen Arnold Schäfer gewidmet), sucht zu beweisen, dass es nur einen Prozess gegeben habe wegen allgemeiner Geldvergeudung und Religionsfrevel, und dass Phidias während dem Verlaufe dieses Prozesses im Gefängnis um das Jahr 438 gestorben sei. Nach dieser Ansicht vollendete Phidias den olympischen Zeus von 445—447 und kehrte dann nach Athen zurück, wo er starb. Der

Bau des Parthenon würde somit von 447—434 gedauert haben. So viel Scharfsinniges auch in dieser Schrift enthalten ist, so ist doch der Grund der neuen Aufstellung noch zu frisch, um schon jetzt als gesichert zu gelten und allgemeine Zustimmung beanspruchen zu können. Wir dürfen hoffen, daß die Zukunft, besonders durch weitere Funde von Inschriften, vielleicht zu einem endgültigen Resultat in dieser Frage führen wird. Bis dahin müssen wir uns hier der gewöhnlichen chronologischen Annahme anschließen, wonach die Parthenon im Jahre 438 geweiht wurde und die Arbeit am olympischen Zeus zu Ellis die letzte Periode im Leben des Pheidias ausfüllt. Was die Frage über die Anklage gegen Pheidias anbetrifft, sei hier nur bemerkt, daß es sicher eine solche Anklage gab, die in späterer Zeit (wie dies ja selbst im Leben der Künstler aus der Renaissance der Fall ist) viele Ausschmückungen von unwissenden Fremdenführern und unkritischen Buchmachern erfuhr. Die allgemeine Betrachtung ähnlicher Anfeindungen in der griechischen Geschichte und insbesondere der politischen Verhältnisse Athens zu dieser Zeit und der Beziehung des Pheidias zu Perikles führt uns heutigen Tages notwendig dahin, den Künstler von jedem Anteil an der Schuld, die ihm vorgeworfen wurde, freizusprechen.

Das Hauptwerk in dieser zweiten athenischen Periode des künstlerischen Wirkens des Pheidias ist die goldelfenbeinerne Statue der Athena Parthenon, die im Jahre 438 geweiht wurde. Es scheint, als ob in dieser zweiten Periode gegenüber der kriegerischen Auffassung in der Behandlung der Göttin, die friedliche Anschauung vorherrschte. Es ist die jungfräuliche Göttin, die Pheidias in diesem Meisterwerke darstellte. Die Statue war etwa zwölf Meter hoch und stellte die Göttin friedlich, mit auf der linken Seite niedergestelltem Schild und Speer, als Siegesbringerin eine goldene Siegesgöttin (Nike) auf der Rechten haltend, in ihrem Tempel stehend dar. Hauptsächlich aus Pausanias (I, 24, 5) und Plinius (N. H. XXXVI, 18) entnehmen wir die Beschreibung, wonach sie mit dieser Weise im bis zu den Füßen reichenden Gewande gebildet war und das ganze Werk mit dem reichsten Schmuck in getriebenen goldenen und emailirten Reliefs verziert war. Ihre linke Hand, an die der Speer sich lehnte, ruhte auf dem Schilde, der nach außen mit einer Amazonenschlacht verziert war und worauf die Porträts des Pheidias und Perikles so angebracht gewesen sein sollen, daß das ganze Werk zusammengeklappt wäre, wenn man dieselben entfernen wollte. Eine solche Darstellung der Amazonenschlacht ist nicht nur auf dem Straußfeld'schen Schilde angedeutet, sondern läßt sich auch auf der von Ch. Leumann in Athen entdeckten Statuette der Athena (Abb. 1465, nach Michaelis, Parthenon Taf. XV, 1) erkennen. Auf der

Innenseite des Schildes befand sich eine Darstellung des Kampfes der Götter mit den Giganten, während die Basis der Statue eine Darstellung der Geburt der Pandora enthielt, die wohl in der Komposition einige Analogie mit der Darstellung des östlichen Giebelfeldes des Parthenon gehabt haben wird. Sogar die hohen Solden der Sandalen wurden zur Ausschmückung mit Reliefs verwendet und enthielten Darstellungen



1465 Statuette Leumann.

von Kentaurenkämpfen. Neben dem Schilde, der Göttin zu Füßen, wand sich die Erichthonioschlange. Die Brust bedeckte die goldene Ägis, auf deren Mitte in Elfenbein der Kopf der Medusa gebildet war. Auf dem Haupte hatte die Göttin den Helm, dessen mittlerer Busch von einer Sphinx und die zwei Seitenbüsche von Greifen, oder wahrscheinlicher Pegasen getragen wurden. Die Detailornamentation des Helmes wird vielleicht am besten die hier beigegebene Wiener Gemme des Aspasia (Abb. 1466, nach Eckhel, Choix de pierres gravées pl. XVIII

veröffentlicht. Über die vielen Nachbildungen, von denen unter den größeren Statuen dem Akropolis-torso und einem Torso in der Ecole des Beaux Arts zu Paris der Vorrang zu geben ist, hat Th. Schreiber „Die Athena Parthenos des Phidias“, Leipzig 1885) eine Monographie veröffentlicht. Für die Einzelheiten der Statue bleibt aber die wichtigste spätere



1456. Götze des Apollon. (Zu Seite 1313.)

Nachbildung die hier abgebildete Statuette (Abb. 1457 u. 1458, nach Photographie), die im Jahre 1880 nahe dem Varnakelgymnasium zu Athen ausgegraben wurde. Diese Statuette hatte noch Spuren der Bemalung, die es erleichterte, sich einen Begriff von der Wirkung des Goldes und Elfenbeins zu machen. Die oben angeführten Einzelheiten der Komposition werden durch diese Statuette auf das Wertvollste erhellt. Jedoch ist Schreiber dieses, von den meisten Archäologen darin abweichend, immer noch der Ansicht, daß, was die Fähigkeit einem, wenn auch nur entfernten, Begriff der künstlerischen Vorzüge der Statue des Phidias wiederzugeben anbetrifft, die skizzenhafte Lenormant'sche Statuette dieser Replik vorzuziehen ist. Ebenso kann der Verfasser nicht der Mehrzahl der Archäologen beipflichten, die da glauben, daß die Statue des Phidias als Stütze der Niketragenden Hand, wie in dieser athenischen Statuette, eine Stütze hatte. Auch kann ihm nicht, was über die Anbringung der Inschrift gesagt worden ist, davon überzeugen. Die Gründe zu dieser Ansicht, sowie die Literatur über die Statuette sind in des Verfassers Buch (Essays on the Art of Phidias, Essay VIII) angegeben.

Das Material der Statue war Gold und Elfenbein. Nach verschiedenen Angaben wog das Gold 40, 44 oder sogar 60 Talente. Die nackten Teile waren

Elfenbein, die übrigen Teile der Statue Gold mit prächtiger Emailarbeit, die Augen aus Edelsteinen. Diese Kolossalstatuen bestanden aus einem Holzkern, der schon die ganze Bildung der Statue hatte und sodann mit Goldblech (welches in diesem Falle abnehmbar war) und mit kunstvoll aneinander geschmiegtten Platten von Elfenbein bedeckt wurde. Das Innere einer solchen Statue war eine komplizierte Struktur, die alle Kunst eines Baumeisters und Ingenieurs in Anspruch nahm. Am lehrreichsten für den Aufbau eines solchen Werkes, das einer aus der Mitte der Basis aufsteigenden Mastbaumes bedurfte, ist eine Stelle in Lucian (Gallus 24), wo es heißt: „... diese sind gleich jenen kolossalen Statuen, wie Phidias oder Myron oder Praxiteles sie schufen; denn auch diese erscheinen, von außen gesehen, als ein Poseidon oder ein schlauer Zeus von Gold und Elfenbein, in der Rechten den Donnerkeil oder den Blitz oder den Dreizeck haltend; jedoch, wenn du dich hockst und hineinschaust, siehst du Balken, und Krampen und Nägel hineingetrieben und es festhaltend, und Klötze und Keile und Peck und Thon und viele ähnliche hässliche Sachen. Es wird uns heute schwer, uns von Vorurteilen zu befreien und uns den großartigen Eindruck zu vergegenwärtigen, den solche Werke, reich an Farbenpracht sowohl als an harmonischen Formen, den Alten darboten. Um die Geschichte dieser Gattung von Kunstwerken zu verstehen, werden wir nicht fehlgehen, wenn wir darauf hinweisen, daß die frühesten Kultbilder einförmige, von Holz geformte, puppenartige Bildwerke waren, die man (wie dies auch in christlichen Werken der Fall war) mit Kleidern befügte. Wie nun das monumentale Kunstgefühl unter den Griechen wuchs, entwickelte sich aus diesen Idolen, indem der Holzkern beibehalten wurde, das Kultbild mit dem prächtigen monumentalen Goldgewand, und diese höchste Form des ionischen Kunstwerks wurde von Phidias aufs höchste entwickelt.“

In diese Periode fällt nun auch das Phidias Wirksamkeit am Parthenon. Man hat in neuerer Zeit daran zweifeln wollen, ob man berechtigt sei, dem Phidias einen bedeutenden Anteil an der Schöpfung der Parthenonfiguren zuzuschreiben. Dieser hyperkritische Zweifel kann bei voller Kenntnis der überlieferten Stellung, die Phidias bei den öffentlichen Arbeiten einnahm, wie uns dies von Plutarch berichtet ist, so wie auch bei Berücksichtigung der Stile, großen Künstlern (wie dies damals von Athen aus in Delphi geschah) die plastische Ornamentik der Tempel zu übertragen, keinen Platz finden. Für die Behandlung und den Geist der plastischen Kunst des Phidias, wie sie uns am besten aus der Betrachtung der erhaltenen Parthenonakulpturen entgegenleuchtet, wies auf den Artikel „Parthenon“ hingewiesen werden.

Eine zweite im Altertum vielbewunderte Athenerstatue aus dieser Periode war die sog. Lemnische Athena des Phidias. Die Statue, aus Bronze, wurde wahrscheinlich von attischen Kolonisten (Kleruchen) auf Lemnos nach Athen geweiht. Hier haben wir eine noch friedlichere Auffassung der Göttin, an

zweifelloß eine Kopie jener ist, Abb. 1459 auf S. 1816, nach des Verfassers *Essays etc.* pl. IX. (Die Platte wird von Andern als verdächtig angesehen.)

Sonstige Werke aus dieser Periode sind: eine Aphrodite Urania; außer dieser eine andre Statue der Aphrodite, sowie noch eine von Plinius genannte



1457 (Zu Seite 1814.)

Statuette vom Parthenon in Athen



1458 (Zu Seite 1814.)

welcher die Schönheit von Allen gepriesen wird. Hauptsächlich ist es der Umriss des Gesichtes, die feine Linie der Nase, die Zartheit der Wangen, welche als mustergerichtig hingestellt werden. Die Göttin ist unbekümmert zu denken und es ist wahrscheinlich, daß die sitzende Athena unter der Gotterversammlung am Ostfries des Parthenon (s. Abb. 1378 S. 36 auf Taf. XXXIII) uns einen Begriff der Komposition übermitteln kann. Man vergleiche zu letzterer Darstellung auch eine Terrakottaplatte in Paris, welche

Statue der Athena gehören wahrscheinlich auch dieser Periode an: vielleicht gilt dies auch von zwei bronzenen Statuen, die Plinius als in Rom befindlich anführt, sowie von dem Hermes Primos zu Theben und der Statue einer Amazone zu Ephesus, die unter Art. „Polykleitos“ näher zu besprechen ist.

III. Der dritten und letzten Periode des Phidias (seinem Aufenthalte zu Elis) gehören erstens die Statue des olympischen Zeus, sodann eine gold-elfenbeinerne Aphrodite Urania in einem elischen Tempel, und

endlich die Statue eines Diadumenos. Über die Darstellung des Pantarkes hat Loeschke (a. a. O.) eine interessante Ausführung.

Das Werk, worin Pheidias den Höhepunkt seiner künstlerischen Wirkksamkeit erreicht hat, ist die gold-elfenbeinerne Statue des panhellenischen Zeus in seinem Tempel zu Olympia. Zeus war auf einem Thron (selbst ein Wunderwerk der Architektur und Dekoration) sitzend gebildet. In alten Autoren wird die Höhe der Statue übertrieben: nach einigen 60,

Adlerbekrönte Scepter, welches reich mit Nudeln verschiedener Metalle beschlagen war. Die Komposition wird am besten durch die beigegebene elische Münze aus Florenz (Abb. 1460, nach Berl. Blätter für Münzkunde Bd. III Taf. 30) verdeutlicht, ohne natürlich bei einer solchen Miniaturreduktion eines kolossalen Werkes auf irgendwelche Möglichkeit, den Kunstcharakter des Bildes wiedergeben zu können, Anspruch zu machen. Andererseits können solche späte Modifikationen des Typus, wie der sog. Zeus Veropli im Vatikan, obgleich sie größer sind, kein so genaues Bild der Komposition vermitteln, wie es die Münzen vermögen (vgl. zu den Zeustypen Overbeck, Griseh. Kunstmyth. I.).

Der Thron, auf dem der Gott saß, war, wie schon gesagt, ein Wunderwerk der Architektur. Er ruhte auf vier pfeilerartigen Füßen, die an den Außenseiten nach unten hin mit zwei, nach oben mit je vier Siegesgöttinnen, wahrscheinlich in hohem Relief,



1459 Athena vom Ostfries des Parthenon. (Zu Seite 1816.)

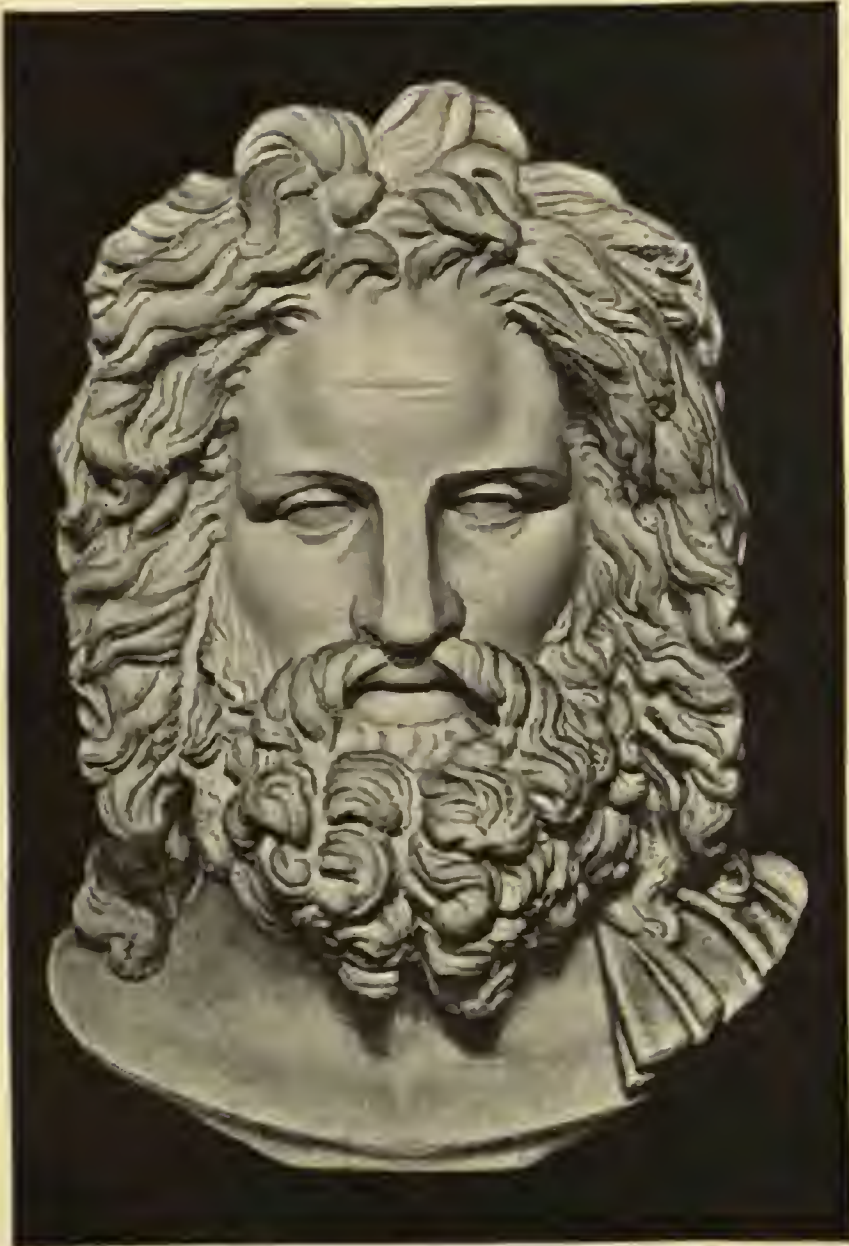


1460

verziert waren. Diese Füße des Thrones waren etwa in der Mitte durch Querbalken verbunden, welche eine breite friearartige Fläche darboten, die vorne zu beiden Seiten der Füße des Gottes mit einer Darstellung der acht von altersher zu Olympia üblichen athletischen Spiele und an den Seiten mit Kämpfen des Herakles und Theseus gegen die Amazonen verziert war. Unter diesen Friesbalken (nach Anderen waren die Schranken frei um die Statue gezogen) also, die

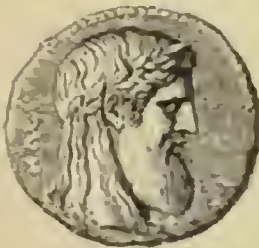
anderen 100, ja sogar 150 Fuß. Nach neueren Berechnungen dagegen war die Statue mit der Basis wahrscheinlich 42 Fuß hoch. Der Gott war bekleidet mit dem Mantel, der in schweren Falten von den Schultern herab die Oberarme und einen Teil des Oberkörpers bedeckte und bis zu den Knöcheln herabreichte. Dieser Mantel war von Gold und mit Figuren und Illien reich emailliert. Das Hauptwar war von Gold und von dem Ölkeiz aus grün emailliertem Golde als olympisches Siegeszeichen bekrönt. Das Gesicht und die übrigen nackten Teile des Zeus sowohl als der Nike waren aus Elfenbein. Auf der rechten Hand trug er wie die Parthenos eine Nike, die eine Tänze hielt; in der linken hatte er das von dem

Räume zwischen der unteren Hälfte der Pfeilerfüße verschließend, waren Schrauben, die nach vorne einen ruhigen einfarbigen blauen Hintergrund den Füßen der Statue darboten, während die Seiten mit den Gemälden des Panäinos geschmückt waren. Die etwas kontroverse Anordnung der Gegenstände in diesen Gemälden war etwa folgende (s. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 354 f.). Atlas und Herakles, Theseus und Peirithoon, zwei Figuren Hellas und Salamis darstellend. Dann auf der Rückseite Herakles mit dem nemeischen Löwen, Alas und Cassandra, Hippodamien und Sterope; sodann Herakles und Prometheus, Achilleus und Penthesilea, und zwei Hesperiden die Äpfel haltend. Unter dem Sitz



1461 Zeusstatue von Orivoli (Zu Seite 1816.)

brett verbunden wieder friesartige Querhaken die Pfeilerfüße, und diese waren mit Reliefs, den Nididen, welche von Apollon und Artemis erschossen werden, verziert. Die Armlehnen des Thrones waren von Sphinxen, die Jünglinge erwürgten, gestützt. Diesen düstern Bildern gegenüber unschwebten das Haupt des Gottes an der Rücklehne des Thrones Gruppen der Horen und Chariten. Der Fußschemel des Gottes war von Löwen getragen und am Rande mit Darstellungen der Amazonenkämpfe des Theseus geschmückt. Endlich war auf der Basis eine Darstellung der Geburt der Aphrodite aus dem Meere in Gegenwart der olympischen Götter, während die Komposition wie im Ostgiebel des Parthenon von Sonnengott und Mondgöttin (Helios und Selene) eingerahmt war. Welche Fülle von Sageninhalt, Formenreichtum und Farbenpracht dieses Meisterwerk der Kunst dem stummenden Besucher des Prachttempels darbot, davon können wir uns heute keinen zureichenden Begriff machen. Trotz dieser Pracht und Fülle ist es doch nicht die Dekoration mit ihren Einzelheiten, woran sich die Lobpreisung der Alten hält. In der Statue war es hauptsächlich der Kopf und dessen Ausdruck, der den Beschauer fesselte, und der Gesamteindruck der erhabenen Würde, die aus dem Götterbild hervorienschleuderte. Von erhaltenen Werken ist früher die Maske des Zeus von Ostia (Abb. 1461, nach Photographie von einem Gipsabguss) als wahrscheinlich den olympischen Kopf wiedergebend gehalten worden. Jedoch gehört diese vatikanische Maske einer nachlysisipischen Umbildung an. Näher steht immerhin noch der Kopf auf einer eheischen Münze (Abb. 1462, nach Friedländer a. a. O. Taf. XXX).



1462

Aber kein erhaltenes Werk kann den Geist des Zeusbildes uns zurückrufen, der uns in so vielen Beschreibungen der Alten als das Höchste geschildert wird. Diese Auffassung des Zeus soll Phidias bekanntlich aus Homer geschöpft haben, nämlich

aus der Stelle, wo Zeus Zustimmung zur Bitte der Theia für den Ruhm des Achill verspricht:

Sprach der Kronide und winkte ihr zu mit dunklen Brauen,

Und die ambrosischen Locken des Königs wallten vorwärts.

Von dem unsterblichen Haupt, es erheben die Höhen des Olympos.

Es war also in dem Werke sowohl die Majestät als die göttige Milde des Gottes vereinigt: und dieser Eindruck wurde auf den Beschauer, den einstimmigen Berichten der Alten gemäß, durchweg hervorgebracht,

wie diese Vereinigung des Einfachen und Erhabenen den geistigen Gehalt der Kunst des Phidias am treffendsten kennzeichnet. »Friedselig und ganz milde als den Aufseher über das befriedete und eintrachtige Griechenland«, so beschreibt ihn Dio Chrysostomos. In ihm sei das Schöne (τὸ καλόν) und das Erhabene (τὸ μέγαλον) vereinigt und immer wiegt die echt griechische Grazie (χάρις) vor. Winckelmanns treffende Bezeichnung des hohen Stiles der griechischen Kunst: »die edle Einfachheit und stille Größe« ist in diesem Werke des Phidias zum vollen Ausdruck gebracht. Die überwältigende Macht des geistigen Gehaltes dieses Kunstwerkes kann am besten geschätzt werden, wenn man bedenkt, daß die überreiche Pracht des Materials, sowie die farbenschildernde Fülle der Einzeldekorationen (ein jeder Teil ein reiches Kunstwerk in sich selber) so dem Geist des Ganzen untergeordnet waren, daß es nie an sich die Bewunderung des Beschauers fesselten, sondern der materielle Reichtum und die almost überwältigende Mannigfaltigkeit dem geistigen Gesamteindruck der majestätischen Gotteßgür dienstbar wurden, und daß dieser Eindruck trotz aller Erhabenheit doch ein einfacher und milder war. Schon beschreibt ihn derselbe Dio Chrysostomos: »Ich glaube«, sagt er, »daß ein Mann, der tief betruht ist in der Seele, der in seinem Leben oft getrunken hat vom Kelch des Kummers und der Sorge, ja der selbst das Schlafes süßen Trost entbehren muß, — ich glaube, daß selbst dieser, wenn er vor diesem Bilde steht, vergessen muß alles Schwere und Grausame, welches das Menschenleben belastet. So glücklich bist du, o Phidias, erlacht und geschaffen ein Werk, welches da ist.

„Des Grames Helling, der Schmerzens Ruh:
Nepenthe für des Kummers Zahn“.

solch freudiges Licht und solche Anmut hat deine Kunst dem Werke verliehen.

Dieses einstimmige Lob, welches nicht nur in dem Kunstwerke alle Feinheit der technischen Durchführung voraussetzt, sondern auch das Maß halten in dem Sichgehenlassen bei der technischen Kunstfertigkeit, die den »unfertigen« Künstler immer zur Überhebung des Untergeordneten in der Kunstschöpfung zu verleiten droht, bezeichnet die höchste Relie, welche die griechische Kunst unter Phidias erlangte. Die archaische Periode, wo der Kampf mit dem Stoffe, die freie und naturgetreue Form störend, in den leblosen Werken sichtbar war, ist vorüber, gebrochen durch das frische Vorgehen der Übergangsperiode, die sich zu beiden Seiten des Jahres 500 bewegte, und in Onatas, Karchos, Ageladas, Pythagoras, Kalamis und Myron der höchsten Entwicklung die Bahn bricht, jedoch in dem »Sturm und Drang« noch nicht die erhabene Höhe erreicht hat. Erst in Phidias drückt sich der griechische Geist in seiner höchsten Entwicklung aus, wie in dem politi-

schen und sozialen Leben das ungeformte nationale Bewußtsein, durch die Perserkämpfe sich selber bewußt geworden, unter Perikles zum reifen Ausdruck gelangt.

Wie viel auch in technischer Rücksicht Phidias die Plastik und Torontik weitergeführt hat, so darf man doch nicht die Verdienste eines Pythagoras und Myron und den Einfluß der gleichzeitigen Entwicklung der Malerei, besonders durch Polygnot, außer Auge lassen, denen Phidias, besonders dem letzteren Riesen, viel verdankt haben wird. Aber in einem Geldel scheint Phidias den wichtigsten Fortschritt gemacht zu haben: nämlich in dem Ausdruck des gelstigen Gehaltens der (zumeist) religiösen Kunst. Wenn Quintilian (Inst. Orat. XII, X, 9) von ihm sagt, „daß man den Phidias für einen größeren Künstler in der Bildung der Götter als der Menschen gehalten habe, und daß in seinem Zeis er der bestehenden Religion etwas Bedeutendes zugefügt habe, so nahe käme die Majestät des Werkes dem Gotte selbst“, so wird damit die künstlerische That des Phidias bezeichnet, wie sie uns aus den übrigen Berichten hervorleuchtet. Seine vollkommene technische Meister schaft steute ihm dazu, in seiner schöpferischen Einbildungskraft ein Bild zu schauen, welches in allen Einzelheiten den bestehenden Formen getreu, doch in der Vollkommenheit des Ganzen jedem Individuum überlegen war, und dieses Bild hatte er die Fähigkeit, in objektiven Formen seiner Kunst darzustellen. Da die Einzelheiten naturgetreu waren, war das Werk einfach und jedem Beschauer verständlich; jedoch war damit noch nicht alles erreicht: das Gesamtbild war vollkommener als die anschauende Phantasie des Laien sich je vorstellen konnte, und dieses Bild entspricht dem Ideal, wie es ein Menschenalter später Platon philosophisch entwickelte. Es muß schließlich interessant sein, einen klassischen Berichterstatler, Cicero (Orat. 2, 9), diese Würdigung der künstlerischen Thätigkeit des Phidias gänzlich aussprechen zu hören. „Phidias“, sagt er, „hat nicht seinen Zeis einem Menschen nachgebildet, sondern in seinem Geleite wohnte ein vollkommenes Bild der Schönheit, welches er anschaute, mit welchem er sich erfüllte und welches seine Hand leitete. Aber dieses Bild ist nichts anderes als die platonische Idee, von welcher Plato sagt, daß sie keine Geburt hat, sondern ewig lebt in der menschlichen Seele und in der Vernunft.“

Für die Literatur über Phidias sind außer den bekannten allgemeinen Werken über die Geschichte der griechischen Kunst (Braun, Overbeck, Murray, Lucy Mitchell) zu empfehlen: Petersen, Die Kunst des Phidias; Michaelis, Der Parthenon; Waldstein, Essays on the Art of Phidias. Neuestens ist eine sehr gut verfaßte kurze Monographie von Maxime Collignon, Phidias (Paris 1886) erschienen.

[Charles Waldstein]

Phigalia. An der äußersten Südwestecke des von Gölürgeu umschlossenen Landes Arkadien lag im engen unfruchtbaren Bergthale, am Ufer des Fläschens Neda, eine hohe Felsenburg mit der Stadt Phigalia, berühmt durch altersümliche Gottesdienste und Sühnpriester. Steigt der Reisende von dort auf steilen Pfaden den nördlich gelegenen Berg Kotillon hinan, der mit Eichen bestanden ist, so wird er nach dritthalbstündiger Wanderung am Rande einer kleinen Senkung, wo ehemals die Ortschaft Bassal (βασις doriscl für βασις) lag, in der Höhe von etwa 1020 m überm Meere, plötzlich durch den Anblick einer mächtigen Tempelruine überrascht. Wir stehen an einem der landschaftlichen Glatzpunkte Griechenlands: die Aussicht reicht zwar gegen Osten, wo die kleine Fläche schroff abfällt, nur bis zum Lykaion, der das Thal von Megalopolis begrenzt, aber gegenüber südlich und westwärts überschaut man die großen Ebenen und Höhenzüge von Messenien, den weiten Golf und das ionische Meer, während nur gegen Norden der Gipfel des Berges vorliegt. Der Tempel, dessen Ruine die höchstgelegene in ganz Griechenland und zugleich nächst dem athenischen Theseion (s. Art.) am besten erhalten ist, wurde schon im vorigen Jahrhundert von Reisenden in seiner einsamen Höhe entdeckt und beschrieben. Durch den günstigen Zufall der Auffindung einer Reliefplatte des Cellafrieses wurde eine Gesellschaft von deutschen und englischen Archäologen und Architekten veranlaßt, im Sommer 1812 den ganzen Tempel, dessen Bestimmung nebst Obergebälk durch Erdbeben zusammengestürzt war, während von 38 Säulen des Peristyla noch 36 mit dem Architrav aufrecht stehen, aufzuräumen, die ganze innere Einrichtung klar zu stellen und alle Teile genau zu vermessen. Der in 23 Platten bestehende innere Cellafries ward vollständig aufgefunden (manche Platten freilich stark zertrümmert), mit Erlaubnis des türkischen Pascha weggeführt und nebst einigen anderen Bildwerkfragmenten bald darauf um 60000 spanische Piaster (etwa 270000 Mark) an England verkauft, wo das Werk eine Hauptzierde des Britischen Museums bildet. Die Geschichte der Auffindung und Ausgrabung ist annähernd geschildert von dem Mitgliede der Gesellschaft Baron von Stackellberg, in dem Fallanten der Apollotempel zu Bassae in Arkadien, Rom 1826. Strenger behandelt das Architektouische der ebenfalls mitthätige Architekt Cockorell, the temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollon Epicurius at Bassae near Phigalia, London 1860.

Unsere Nachrichten aus dem Altertum über diesen in seiner Art einzige Bauwerk beschränken sich auf eine peinlich kurze Notiz des Pausanias (VIII, 41, 5), der es besuchte, dessen Angaben jedoch, so wertvoll sie sind, manchen Zweifeln unterliegen. Er bezeichnet den Tempel als den hervorragendsten im

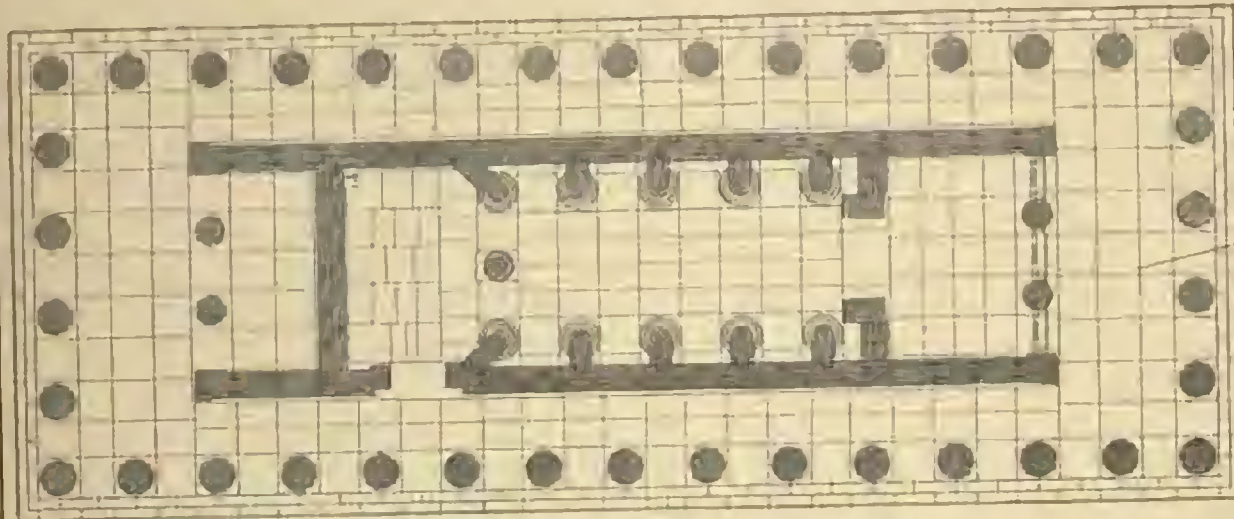
ganzen Peloponnes nächst dem der Athene in Tegea, sowohl wegen des trefflichen Gesteins, wie wegen der Harmonie in den Verhältnissen des Baues (τοῦ ἁπλοῦ τε ἐς κάλλος καὶ τῆς ἀπουσίας ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ. Curtius Pelop. I S. 326 übersetzt den letzten Ausdruck Sauberkeit in der Steinfügung: was möglich ist, aber hier zu kleinlich scheint). Geweiht sei derselbe dem Apollon Epikurios, dem »Hilfrichen«, der während des peloponnesischen Krieges die Phigaleer vor der Pest bewahrt habe. Der athenische Architekt Iktinos, welcher unter Perikles den Parthenon (s. oben S. 1171) und das eleusinische Heiligtum (s. oben S. 476) erbaut hatte, sei auch der Meister dieses Baues gewesen. Hiernach kann man kaum umhin, an die bekannte, von Thukydides beschriebene Pest in Athen vom Jahre 430 zu denken, wenn nur nicht ausdrücklich gesagt wäre, daß diese Pest den Peloponnes nicht unmennewert berührte (Thukyd. II, 64, 5), und es kaum denkbar wäre, daß athenische Künstler während des heftigen Krieges sollten im Peloponnes gebau haben. (O. Müller, Kl. Deutsche Schr. II, 610.) Deshalb hat die Vermutung Chr. Petersens (Philologus IV S. 234 ff.) Beifall gefunden, es habe viel mehr eine zweite, aus dem Leben des Hippokrates zu erweisende Pest im Jahre 420 die Veranlassung gegeben, welche allerdings Thukydides gar nicht erwähnt. Daß Iktinos, über dessen Geburts- und Todesjahr wir nichts wissen, auch dann noch (etwa 419—417) den Bau geleitet haben kann, läßt sich nicht leugnen. Wer dagegen die Pest von 430 festhält, konnte annehmen, daß ebenso wie Phidias (s. oben S. 1311 f.) auch Iktinos als vertrauter Freund des Perikles Athen verlassen habe und daß der Tempel dem Bewahrer vor der Pest, eben weil sie den Peloponnes fast ganz verschonte, und zwar aus bedeutenderen Mitteln, als die kleine Stadt Phigalia besaß, vielleicht nach gemeinsamem Beschlusse der Peloponnesier an dem schon geheiligten Orte gestiftet worden sei.

In der Anlage des Tempelbaues selbst, von welchem Abb. 1463¹⁾ (nach Cockerell pl. II) den Grundriß, Abb. 1464 (ebendas. pl. XII) den Längendurchschnitt der Cella wiedergibt, treten mehrere auffallende Eigentümlichkeiten sofort hervor. Zunächst die von allen hellenischen Tempeln abweichende Orientierung anstatt von Ost nach West fast gerade gegen Norden (182°), so daß der in den Tempel Eintretende nach Süden sah. Ferner zählt man auf dem Stylobat, dessen Länge 125, dessen Breite 46 englische Fuß beträgt, im Umgange sechs dorische Säulen in der Schmalseite, aber 15 an der Längseite, also zwei mehr, als in der Blotzeile die Regel ist. Weiter begegnen wir im Innern der Tempel-

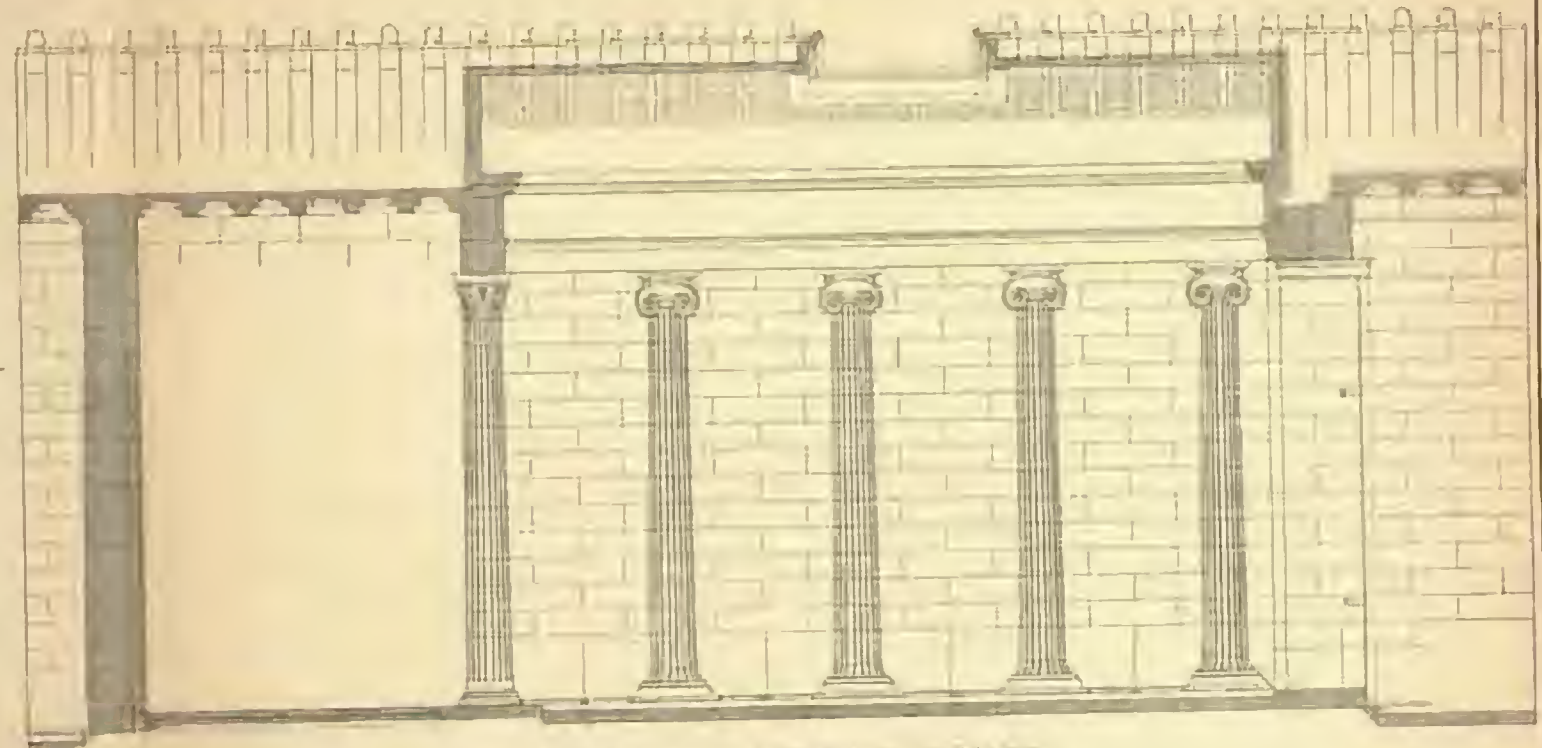
cella einer ionischen Säulenstellung mit altertümlich geformten Kapitellen, und zwar so, daß jederseits vier Säulen rechtwinklich und als Pfeiler aus den Seitenwänden hervortreten und kapellenartige Nischen bilden, während ein fünftes Säulenspaar in schräger Richtung sich vorschiebt und zwischen denselben eine einzelne Mittelstütze korinthischer Ordnung den Abschluß des eigentlichen mit einer Lichtöffnung versehenen (hypäthralen) Raumes bildet. Über dem Gebälk dieser Innensäulen zog sich in einer Gesamtlänge von 30 m der unten zu besprechende Bildfries hin. In dem sodwärts noch bleibenden Räume des Tempelinnern, der sich auch durch die Einteilung des Fußbodens unterscheidet, begegnet uns im Osten eine besondere Eingangstür, deren Existenz ein neues Rätsel aufgeben würde, falls nicht die folgende Combination das Ganze erklärt. (Vgl. dazu Curtius Peloponnesos I S. 323, Michaelis in Arch. Ztg. 1876 S. 161.)

Es ist nämlich eine fast unabweisbare Annahme, daß schon lange vor der Errichtung des Prachtbaues an der Zeit des peloponnesischen Krieges an derselben Stelle ein alteres und weit einfacheres Heiligtum des »Hilfrichen« Apollon bestanden habe, welches nach der allgemein griechischen Regel so orientiert war, daß die Bildsäule des Gottes gegen Osten sah. Als nun mit was immer für Mitteln jener großartige Neubau in Angriff genommen wurde, mögen die skrupulösen Phigaleer auf der Unantastbarkeit jener unheiligen Stätte bestanden und dadurch den genialen Architekten Iktinos (der auch in Eleusis eigentümlichen Bedingungen zu folgen gezwungen war), zu dieser abnormen Gestaltung des Ganzen veranlaßt haben, welche wir vor uns sehen. Die alte Tempelcella blieb auf ihrem Fleck und bildete nun den stilllichen Abschluß des erweiterten Raumes, ebenso wurde der östliche Thüringang beibehalten, durch welchen eintretend man dem im innersten Heiligtum aufgestellten Bilde des Gottes ins Antlitz sah. Hatte man nun, was an sich das Natürlichste gewesen wäre, die Cella gegen Osten hin verlängert, so würde man bei der Beschaffenheit des Bodens ganz erhebliche Substruktionen haben auführen müssen, ohne doch den beengenden Eindruck zu vermeiden, welchen die Nähe des östlichen schroffen Abhanges dicht vor dem Eingange des Tempels verursachen mußte. Der Architekt entschloß sich also zu der Längsrichtung der neuen Cella von Süden nach Norden, welche das Terrain selbst ihm fast vorschrieb. Bei dieser Abweichung von der Regel rechtfertigte sich zugleich das ungewöhnliche Verhältnis der Länge zur Breite des Tempelunganges. Denn da die Breite durch die Länge der alten Cella bestimmt war und die Breite der letzteren ziemlich genau zwei Säulenabstände beträgt, so erhielt die Innenlänge der neuen Cella bis an die

¹⁾ Die Abb. 1463—1475 befinden sich auf den Taf. XLII—XLIV.



1163 Grundriß des Tempels von Phigalia. (Zu Seite 1320.)



1164 Längenschnitt der Tempelcella. (Zu Seite 1320.)



1165 (Zu Seite 1321.)



1166 (Zu Seite 1321.)

Vom Westfries des Tempels von Phigalia.



1167 (Zu Seite 1322.)





146A (Zu Seite 1312.)



Vom Nordteil des Tempels zu Phigalia.

146B (Zu Seite 1312.)



147A (Zu Seite 1323.)



Vom Ostteil des Tempels zu Phigalia.

147B (Zu Seite 1323.)





1472 (Zu Seite 1323.)

Vom Ostfries des Tempels zu Phigalia.



1473 (Zu Seite 1323.)



1474 (Zu Seite 1323.)

Vom Westfries des Tempels zu Phigalia.



1475 (Zu Seite 1333.)

in der Mitte abschließende korinthische Säule das gewohnte Verhältnis der Mäuerst. während der Beschnür von außen durch die ungewöhnliche Längs-
streckung an die ältere Periode, namentlich an das Herakleion in Olympia erinnert wurde. Mit diesem
letzteren Gebäude aber in seiner älteren Gestalt (s. Art. «Olympia») stimmt der neue Apollontempel auch
im Innern darin merkwürdig überein, daß anstatt der durch freistehende Säulen erhaltenen drei Schiffe,
die wegen der Schmalheit vermieden wurden, man
den Nebenraum nur durch vorspringende Säulen-
pfeiler in Nischen gliederte, welche zur Aufwindung
von Wellgeschaukeln dienten. Die Form dieser Pfei-
ler als Dreiviertelsäulen ist wiederum schon an sich
auffällig, noch mehr aber durch die Bildung des
ionischen Kapitells mit drei Stirnen, d. h. durch
Volutenglieder auf drei Seiten, was erst wieder in
römischen Bänken an Stelle der älteren Weise sich
findet (s. oben S. 279). Andre glauben in der steifen
Bildung der Voluten ein «protoionisches» Element
und direkte Nachahmung vordarionischer Bildungen
zu erkennen (Bötticher, Olympia² S. 199).

Ziemlich unvermittelt für unser Verständnis steht
in der südlichen Mitte des Haupttempelraumes eine
korinthische Säule da, zumal ihre Basis nicht mit
denen der ionischen Pfeiler harmonisiert, auch war
eine konstruktive Notwendigkeit für ihr Dasein wohl
kaum vorhanden. Indessen ist sie am Platze ge-
funden und muß also mindestens im späteren Alter-
tum dort gestanden haben; auch läßt sich denken,
daß sie etwa den zeitweiligen Abschluß der alten
Südcella mittels Teppiche erleichterte. (Ihr Dasein
wird gelegentlich von Ivanoff in *Annal Inst.* 1865
p. 43 ff. Doch s. dagegen K. Lange a. O. S. 61 ff.)
In der äußeren Architektur, also in dem Stufenbau,
in der Anordnung des dorischen Säulenumgangs, in
Bau der Säulen und ihrem Verhältnis zum Gebälk,
in der Einrichtung der Decke ist die Ähnlichkeit
mit den gleichzeitigen Tempeln Attikens nicht zu ver-
kennen. Das Baumaterial besteht in einem bläulich-
weißen Kalkstein, der dem Marmor nahe kommt
und am Orte selbst bricht. Wegen der Schönheit
und Härte des Gesteins bedurfte das Gebäude keines
Stucküberzuges, welcher auch der rauen Witterung
in dieser Höhe wahrscheinlich weniger Widerstand
geleistet haben würde. Die innere Decke besteht
aus viereckigen vertieften Feldern von Marmor (Cas-
setten), deren fünf verschiedene Muster vorliegen,
welche wohl nach den einzelnen Gebäudeteilen zu
sondern sind. Die Deckung des äußeren Daches
bestand aus Ziegeln von Marmor, was auch schon
Pausanias, der von allem Bildwerk gänzlich schweigt,
anzumerken für wert hält; die neben den Bruch-
stücken derselben aufgefundenen Thonziegel mit dem
Stempel der Stadt mögen, wie Stackelberg meint,
späteren Ausbesserungen des Gebäudes angehören.

Denkmäler d. klass. Altertums

Über dem Mittelraume wird trotz der bedeutenden
Größe der Eingangsöffnung jedenfalls eine erhebliche
Lichtöffnung (ein Hypäthron) anzunehmen sein, da
ohne solche die im Inneren oberhalb des Architravs
der ionischen Säulen auf dem umlaufenden Fries
angebrachten Reliefbildwerke nur schwer sichtbar
gewesen wären, die Tempelstatue aber geradezu im
Dunkel gestanden hätte. Von diesem Tempelbilde
bemerkt Pausanias nur kurzweg, daß es sich (zu
seiner Zeit) auf dem Markte zu Megalopolis befände,
und gibt in der Beschreibung an betreffender Stelle
an (VIII, 30, 2), daß dasselbe von Era und zwölf
Fuß hoch war und von den Phigalern als Schmuck
(ἐς κόσμον) für die bekanntlich erst im Jahre 370
gegründete Stadt beigezeichnet wurde. Da indessen
die Entwicklung eines eigentlichen Kultusbildes zum
Schmuck einer neuen Stadt insonderheit bei den
gottesfürchtigen Phigalern kaum glaublich ist, ander-
seits Tempelbilder wohl selten von Era waren, so
muß man annehmen, daß hier ein Irrtum vorliegt,
und daß die in dem inneren Teile der Cella, welche
wir als Standort des Bildes annehmen, gefundenen
Stücke von Händen und Füßen einer kolossalen
Marmorfigur der nach allen Anzeichen als Akrolith
(vgl. oben S. 604) geformten Götterstatue angehört.
haben Stackelberg denkt sich nach einzelnen Spuren
diesen Apollon langbekleidet und die Leier im Arme
tragend, also etwa wie in Abb. 99.

Von Bildwerken in den Giebeln des Tempels hat
sich keine Spur vorgefunden; dieselben mögen viel-
leicht durch Malerei ersetzt gewesen sein, obwohl
die Verhältnisse des Höhenklimas deren Erhaltung
nicht begünstigten. Dagegen waren die Metopen der
beiden Schmuckseiten (viereckige Platten von 2 Fuß
7 Zoll engl.) mit Hochreliefs geschmückt, von denen
jedoch nur wenige größere Bruchstücke übrig sind,
man erkennt einen thrakisch gekleideten Leierspieler,
eine bakchische Tänzerin mit Krotalen, einen Frauen-
raub (?), einen Silen, vielleicht also dem Inhalte nach
eine Vereinigung apollinischer und bakchischer Kulte,
wie am delphischen Tempel. Die Feinheit der Ar-
beit, besonders in der Gewandbehandlung, nähert
sich den Reliefs der Balustrade des Niketempels.

Das Hauptinteresse des Kunstfreundes erregt je-
doch der aus 23 Platten bestehende Fries, in einer
Gesamtlänge von etwa 30 m (die Messungen dif-
ferieren), und 0,7 m hoch, welcher innerhalb der
Cella über dem Architrav der ionischen Säulen
ringsumfließt. Derselbe zählt zu den besterhaltenen
Skulpturen seiner Gattung. Das Material, welches
früher als pentelischer (attischer) Marmor galt,
wird jetzt für gelblich grauen marmorähnlichen
Kalkstein angesehen, der vermutlich irgendwo in
der Nähe von Phigalia bricht. Wir gehen auf den
Tafeln XIIII bis XLIV in den Abbildungen 1465
bis 1475 elf dieser Platten (nach Ancient Marbles

vol IV), woraus die Zweiteiligkeit der Darstellung eine Kentaurenenschlacht und ein Amazonenkampf sofort erhellt. Da nun auch in Abb. 1466 der vorläufigste Mittelpunkt in den auf dem Wagen stehenden Zwillingsgottheiten erscheint, so gilt es, die Anordnung des Ganzen wiederzufinden, welche in dessen nicht geringe Schwierigkeiten darbietet. Denn da der Amazonenfries mit Einschluss der Götterplatte (Abb. 1466, die nur 1,17 m misst), fast 4 m länger ist als der Kentaurenfries, so wird eine Teilung in zwei gleiche Hälften, deren jede grade zwei Wände eingenommen hätte, unmöglich, und es bleibt kein besserer Ausweg, als den Ergebnissen von Konrad Lauges scharfsinniger Untersuchung (Sachs. Berichte 1880 S. 56 ff.) beizutreten, wonach das Göttergespann in der Westwand nicht den Eckplatz nach Süden, sondern den zweiten Platz einnahm, während auf dem Eckplatze, also hinter dem Rücken der Gottheiten noch die letzte Scene des Amazonenkampfes (hinankommende und beschlachte Verwundete) in gemäßigter Tonart sich abspielte. Diese Art der Anordnung empfiehlt sich auch besonders noch dadurch, daß der vor dem Götterbilde der innersten Cellastehende Betor rechts hin sich wendend zuerst das Götterpaar des Frieses erblicken mußte und so die Heilandsnähe der Gottheit empfand. Außerdem aber schließt nun der Kentaurenfries, der rechts von dem Götterwagen mit Abb. 1466 beginnt, in der Nordostecke mit Abb. 1469 durch einen Baumstamm genau und passend ab. Ferner werden dann die Hauptscenen bolder Friese, nämlich die Überwindung des Kaineos durch die Kentauren (Abb. 1468) und der Kampf des Herakles gegen die Amazonenkönigin (Abb. 1473) in die Mitte der beiden Schmaltwände, je einer der nördlichen, dieser der südlichen gebracht. Überhaupt wird die Ordnung dadurch so passend als möglich, obwohl einige Platten eine Umstellung zulassen, indem sie von ungleicher Länge und absichtlich so gearbeitet sind, daß sie stets mit vollen Figuren abschließen und eine Zerstückelung (wie z. B. am Parthenonfries) nicht stattfindet.

Auf der den geistigen Mittelpunkt bildenden Platte Abb. 1465 sehen wir, wie schon angegeben, den hilfreichen Gott Apollon schon erschienen, um den Griechen gegen wilde Feinde Balaust zu leisten. Mit ihrem Hirschgespann hat ihn die schwesterliche Artemis, welche langbekleidet den Wagen lenkt, nach herbeigeführt; oben hält sie die (gewaltigen) Zügel an und setzt den rechten Fuß auf die Erde; Apollon selbst aber ist schon vom Wagen gesprungen und zielt mit dem gespannten Bogen (er war aus Erz oder auch nur gemalt) auf den nächsten Feind. Die flatternden Gewänder deuten hier wie überall stürmische Eile und Bewegung an. Und die Hilfe thut not; denn der nächste Kentaur (Abb. 1466), der als Manteltuch ein Löwenfell umgehängt hat, ist an-

scheinend im Begriff, seinen jugendlichen Gegner, der ihn in der Verzweiflung an seine packt, niederzurücken: die Zerstörung der Vorderarme macht eine nähere Bestimmung der Situation unmöglich. Die folgende Gruppe aber zeigt den Lapithen siegreich, der in schöner athletischer Stellung seinem Gegner das Knie in den Bug gestemmt hat und ihn an den Händen gepackt hält und zugleich an den Haaren zurückreißt. Auf der einzigen unvollständigen Platte (es fehlen etwa 35 cm an der rechten Seite) Abb. 1467 wird ein Lapithenweib von einem geringen Kentauren fortgetragen; vergebens wehrt sich daneben ein knabenhafter Jüngling, zu dem jene die Hand nach Hilfe ausstreckt, gegen einen andern Unhold, der ihn von hinten überrascht und gepackt hat. Zu noch größerer Wildheit steigert sich der Kampf in den beiden nächsten, an einander anschließenden Platten, Abb. 1468 und 1469. Zwei Kentauren, die wieder Löwenfelle als Schmuck tragen, haben den unverwundbaren Lapithenfürsten Kalanos überwältigt und schon bis zur Hälfte des Leibes in die Erde versenkt; jetzt sind sie daran, einen emporgehaltenen mächtigen Felsblock auf ihn niederzuschütten, während er sich mit dem Schilde dagegen zu schützen sucht. Ein beschützender Lapithe steht den einen Kentauren vergeblich am Haare fortzureißen, ein Weib flieht, indem sie mit ihrem flatternden Mantel sich enger umschleßt. Aber das altertümliche Götterbild (Abb. 1469) mit dem Modius auf dem Kopfe (welcher auf dem Original bezogen wird) vielleicht also wohl Demeter oder Hera, in deren Schutz sie sich begeben will, scheint zwei ihrer Gefährtinnen (man kann an die Braut des Peirithoos und die Brautmutter denken) im Stich zu lassen und nur von dem griechenhelden, welcher dem Irrenden Kentauren auf den Bug gesprungen ist, ihn mit dem linken Arm um den Hals gepackt hat und zugleich mit einem Schwertstiche bedroht, ist in dieser höchsten Not Rettung zu erwarten. Dieser Retter ist aber Theseus, dessen Anwesenheit das an dem Baume aufgehängte Löwenfell bezeugt und dessen Eingreifen den hier zu diesem Gipfel gestiegenen Wendepunkt des Kampfes herbeiführt. Denn augenscheinlich sind die Kentauren, wenige Gruppen abgerechnet, überall im Vorteil und die Gefahr des Unterliegens der Lapithen ist unverkennbar. — In der an diese letzte Platte unmittelbar anschließenden Amazonenschlacht bemerken wir umgekehrt in der Mehrzahl der Scenen, wie das strotzende Weibervolk unterliegt. Während aber für die Kentaurenenschlacht das Lokal durch die Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos hier wie überall sonst feststeht, so scheint die Voraussetzung der Erklärer, daß die Amazonen hier von Athenern bekämpft werden, nicht zuzutreffen. Nach Brunsas freundlicher Mitteilung wenigstens ist der Hauptkämpfer der großen Mittelgruppe Abb. 1474 nicht Theseus zu benennen, wie man

allgemein annimmt, sondern vielmehr Herakles, da außer Keule und Löwenfell in seiner linken Hand auch das Loch, worin der bronzene Bogen steckte, am Originale noch deutlich zu bemerken ist. Von den abgebildeten Szenen bedarf Abb. 1470 keiner näheren Erläuterung; auch Abb. 1472 und 1473, welche aneinander schließen, sind deutlich genug; die Gestalt der rechts sterbend zusammensinkenden Amazone ist mit ergreifender Wahrheit geschildert. Auf der Platte Abb. 1471 haben wir ein schön erfundenes, ziemlich kompliziertes Motiv: Der Sieger wird von der am Boden liegenden Besiegten durch Hand-erhebung um Gnade angefleht, zugleich aber von ihrer Genossin mit einem Schwertstreich oder Delleliebe (die Waffen sind nirgends erhalten) bedroht, während im selben Augenblicke anscheinend noch ein anderer Grieche die Gefallene durch seine Fürbitte zu retten sucht. Das Zentrum des Kampfgewähls bildet die Mittelplatte Abb. 1474, wo offenbar die Königin zu Rofs, welche grade einen Griechen niedergeworfen hat, von Herakles (wie oben bemerkt) mit der geschwungenen Keule angegriffen wird, während ihre Waffengefährtin den Andrang dieses Gegners seitwärts zu kreuzen sucht. Hinter letzterem ist eine andere Anführerin (sie allein von allen mit asiatischem Hosen bekleidet), anscheinend schwer verwundet, mit ihrem Pferde gestürzt; ein Grieche hat die Halbtote am Arm und am linken Fufse gepackt und will sie auf eine für unser Gefühl allerdings unschöne Weise von dem niedersinkenden Tiere herabreißen, wird aber im selben Augenblicke von Mitleid ergriffen. Unmittelbar daneben, nach Langes Anordnung, haben wir in Abb. 1475 ein planmäßig gewähltes Gegenstück der letzten Kentaurenplatte (Abb. 1469); eine zum Altar gestüchtete Amazone wird von dem Gegner an den Haaren fortgerissen, während eine zweite gegen den heraufstürzenden Griechen kräftige Abwehr übt.

In Betreff der Komposition des Frieses ist unter den Beurteilern nur eine Stimme darüber, daß der Erfinder den Gebilden seiner wahrhaft glühenden Phantasie den lebendigsten Kunstausdruck geliehen habe. In jeder Gruppe sprudelt Leben und Bewegung; die leidenschaftliche Erregung des Kampfes greift zu neuen und höchst wirksamen Motiven. In beiden Begebenheiten vergreift sich der Frevler mit am Heiligen: die Frauen werden vom Altar gerissen, die Kentauren bedrängen Frauen, die kleine Kinder auf dem Arme tragen (nicht in unsern Proben). Daneben aber fehlt es auch nicht an Szenen tief menschlicher Empfindung, des Mitleids und der Rührung. Die vom Pferd gehobene Verwundete, die zusammenbrechende Sterbende sind schon erwähnt; Pöge und Wegführung Verwundeter kommt noch öfter vor; Schutz und Verteidigung der gefallenen Genossen, ja auch Erbarmen und Gnade des Siegers schildern

zwei Szenen (West I und Ost 20 = Abb. 1471); was als völlig neues ehlisches Moment besondere Beachtung verdient. Denn in solchen Zügen offenbart sich die Originalität des Künstlers deutlicher, als in gewissen äußerlichen Übereinstimmungen einzelner Gruppen und typischer Stellungen, namentlich der Kaineusgruppe (Abb. 1468) mit derjenigen auf dem Fries an Theselen (s. Art.). Mit Recht sagt Stäckelberg S. 84: »Reinulzenzen des schon trefflich dargestellten konnten die größten, erfindungsreichsten Künstler oft bei Behandlung derselben Gegenstände nicht vermeiden, wie selbst das Beispiel Raffael lehrt, aber in der Art der Auffassung bewährt sich das Genie, in der Bereicherung an Ideen, welche die Darstellung zur Vollkommenheit fördern und erschöpfen. Gewisse Ähnlichkeiten haben alle Werke eines Zeitalters miteinander gemein, vorzüglich die Werke einer Schule.« Ebenso darf man aus gewissen öfter wiederkehrenden Stellungsmotiven, die der Künstler vielleicht selbst erfunden hatte und deshalb mit Vorliebe anwandte (z. B. daß die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit geradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt, Abb. 1470, 1472, 1475,) schwerlich auf Geistesarmut schließen. Eher wird es erlaubt sein, in den mannigfaltig flatternden, stark in feine Falten gebrochenen und halb durchsichtigen Gewändern das Zeichen des Herannahens der jüngeren attischen Blütezeit und in der etwas unschönen straffen Spannung des Gewandes zwischen den Schenkeln bei weitem Anschrift (vgl. Abb. 1470, 1472, 1473, 1475) eine eigentümliche Liebhaberei des Künstlers zu erblicken. Ob der letztere aber ein Athener oder ein Peloponnesier gewesen sei, darüber gehen die Ansichten beständig auseinander. Die Wahl des athenischen Architekten für den Bau laßt gewiß auch zuerst an attische Bildhauer denken, um so mehr, als die gewählten Gegenstände vorzugsweise in Athen beliebt waren und die Darstellung des Themas in Arkadien befremden mußte. Und wenn der Entwurf des Frieses von athenischen Künstlern herührte (etwa von Iktinos selbst?), wie Brunn meint, so kann dennoch die Ausführung der Arbeit (zumal wenn der Stein wirklich als arkadisches Produkt sich herausstellt) immerhin peloponnesischen Künstlern übertragen worden sein. Dieser Hergang würde denen passen, welche einzelne Mängel der Ausführung hervorheben, z. B. die misslungene Verkürzung eines Kentaurenarmes, die plumpe Hand an der klinkenden Amazone Abb. 1473 u. a. Overbeck findet freilich überhaupt nicht bloß eine große Dürftigkeit der Formgebung, »einen realistischen Zug, welcher gegen den feinen Idealismus vergleichbarer attischer Werke kontrastiert, sondern auch unschöne »Hektigkeit, ja Gewaltsamkeit des Vortrages«, statt rhythmischer Einheit gelüste Einzelheiten, Eckiges und

Schroffes, Mangel an Linienharmonie; nach ihm ist das Bildwerk in Arkadion komponiert wie ausgeführt. Im Gegenteil ist Kokulé (Bonner Kunstinus. S. 30 ff.) unbedingten Lobes voll; er findet die Köpfe auf demselben Grad der Ausführung gebracht, wie die Leiber und Gewänder, und entschuldigt die Nachlässigkeiten der Ausführung mit der bedeutenden Höhe der Aufstellung (7 m), von welcher aus sie nicht bewerkt werden konnten. So gewiss letzteres der Fall ist, werden wir doch Friederichs beistimmen: »Die Gesichter sind ohne allen pathetischen Ausdruck; ja meistens ganz unbeteiligt, und statt der schlankeren Figuren der späteren Zeit finden wir hier vielmehr derbe, untersetzte Gestalten.« Derselbe betont auch den entschlossenen Widerspruch zwischen der schönen, lebensvollen Erfindung und der oft handwerksmäßigen Ausführung. Die Erklärung dieses Widerspruches durch die Annahme einer einheimischen Werkstatt, in welcher die peloponnesischen Traditionen herrschten, erhält eine gewisse Bestätigung durch die ungewöhnliche und derbe Art, wie die einzelnen Platten mittels starker Nägel, deren runde Löcher auf den meisten Platten auch in der Zeichnung sichtbar sind, auf der hölzernen Balkenlage hinter dem Friesen befestigt wurden, wobei Gewänder und Löwenfelle mehrmals beschädigt sind (vgl. z. B. Abb. 1468).

[Bm]

Phillosos, vermutlich ein entöischer Meister, dem die Kretier in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts die Ausführung des Bronzestieres übertragen, den sie nach Olympia weihten (Paus. V, 27, 9). Die Auffindung der oblongen Marmorbasis, welche mit der Längsseite an einer Strafe von Anathemen aufgestellt war östlich vom Zeustempel (vgl. den Plan, oben Taf. XXVI), gibt eine Vorstellung über die Aufstellung. Die Basis selbst, 3,06 m lang, 1,18 m breit, 0,95 m hoch, trägt unmittelbar (ohne weiteren sichtbaren Unterbau) das Erzbild, also in ganz niedriger Aufstellung nach der fast durchgängig herrschenden Sitte der älteren Zeit, das oberlebensgroße Thier war schneitend dargestellt, wie die vier noch erhaltenen Einlaßspuren der Füße beweisen, die linken Füße vorgesetzt, gerichtet war es nach Süden, also den vom großen Altsthor her Kommenden entgegen blickend. Vor dem linken Hinterfuß steht auf der Oberfläche der Basis die Inschrift des Künstlers wie die der Weihenden

ΦΙΛΟΣΟΣΕΡΧΙΕ

ΕΡΕΤΡΙΕΣΤΟΙΑΙ

(Rohd., *Inscriptiones graecae antiquae* n. 373; Löwy, *Griechische Künstlerinschriften* 1886 S. 26.) Das rechte Ohr des Stiers, ca. 6 Pfund schwer, mit naturalistisch ausgeführten Haarlocken, lag auf der Basis, eine der Hörner, das ohne die fehlende Spitze etwa einen halben Meter Länge hat und gegen 20 Pfund wiegt, ufern derselben (abgeb. in Die Ausgrabungen von Olympia II Taf. 31 N. 14). Der

Sinn des Anathems ist offenbar die dauernde Verewigung des Opferstiers; der Anlaß der Weihung scheint bei den Eretriern derselbe gewesen zu sein wie der bei der Aufstellung anderer Bronzestiere von Karystos und von Plataea in Delphi (Paus. X, 16, 6 der Dank für das *δπον ἀποβέβη το τῷ* nach den Perserkriegen (E. Curtius, in *Gerhards Denkmäler und Forschungen* XVIII (1860), 37). Über die Art der Aufstellung ist neben dem Vasenbild bei Gerhard, *Auserl. Vasenb.* IV Taf. 242 N. 3 noch zu vergleichen das Münzbild von Solunat oben S. 957 Abb. 1131, wo hinter dem Flußgott der Stier auf der Basis als Anathem bezeichnet ist, dort wohl zum Dank für das nun von dem Flusstier bearbeitete Fruchtland.

[W]

M. Julius Philippus, mit dem Beinamen *Arabs*, römischer Kaiser, in der Arabia Trachantia oder in Bostra geboren, Sohn eines Araberscheiks Julius Marinus; ihm gelang es, an Thalsithus' Stelle praefectus praetorio zu werden, und als solcher im März 277 (244) Gordian III. zu stürzen. Seinen siebenjährigen Sohn M. Julius Philippus erhebt er noch in demselben Jahr zum Caeſar, 247 bei der glänzenden Feier der tausendjährigen Gründung der Stadt Rom zum Augustus. Jotapian, der sich im Orient wider Philippus erhob, und P. Ceryllus Marinus in Moesien und Pannonien waren bald niedergeworfen, um den Aufstand des pannonischen Heers zu dämpfen, wurde Trajanus Decius entsandt, den die Legionen aber selbst zum Kaiser ausrufen. Philippus wird bei Verona geschlagen und fällt, sein Sohn wird 40 Rom im Lager der Prätorianer getötet im September 1002 (249). Bronzemedaille mit Philippus' Bildnis aus dem Jahre 245 (Abb. 1476, nach Frohner 193). Auf die Feier der *ludi saeculares* von 247 bezieht sich das Bronzemedallion mit den drei Bildnissen des Kaisers, der Kaiserin Otacilia und des jüngeren Philippus; die Kehrseite zeigt den *Circus Maximus* mit dem Wagenrennen, wobei der Obelisk an der Spina, den andere Abbildungen des *Circus* aufweisen, offenbar zur Festfeier in einen Palmbaum umgewandelt ist (Abb. 1477, nach Friedländer, *Abhandl. d. Berl. Akademie* 1873 [Taf.] n. 1).

Marcia Otacilia Sovera, Gemahlin des Philippus Arabs, Mutter des jüngeren Philippus. Bronzemedallion; auf der Kehrseite die Kaiserin auf dem Thron als *Pietas* mit zwei Kindern vor sich, links zur Seite die *Aeternitas*, rechts die *Fidelitas* (Abb. 1478, nach Frohner 199).

[W]

Philoktetes. Über die Verwundung des Philoktetes erzählt Proklos im Auszuge aus *Stasinus' Kypris*: ἐπείτα καταπλέουσιν εἰς Τένεδον καὶ εἰσχωμένον αὐτῶν Φιλοκτῆτης ὄψ' ὄδρου πλεγεῖς διὰ τὴν δυσουρίαν ἐν Ἀθήνῃ κατελέσθη, καὶ Ἀπῆλλος ὕστερον κληθεὶς διαφέρεται πρὸς Ἀγαμέμνονα. Sonderbarerweise finden sich jedoch in Betreff des Ortes bei den späteren

Dichtern und Schriftstellern mancherlei Verschiedenheiten und Schwankungen, welche Michaelis *Annal. Inst.* 1857 p. 232 ff. ausführlich bespricht. Euripides blieb in der Tragödie der ältesten Erzählung treu. Sophokles aber verlegte (*Phil.* 268) das Ereignis auf die kleine Insel Chryse hart an Lemnos, wo auf dem Altare der gleichnamigen, später mit Athena identifizierten Göttin von Herakles schon ein Opfer gebracht war, als er zuerst gegen Troja zog und Philoktet als Gefährten bei sich hatte (vgl. oben S. 664). Das metrische Argument des Sophokleischen Philoktet, welches man jetzt auf Euripides bezieht, und Hygin. fab. 102, welcher ebenfalls den Inhalt der letzteren Tragödie anzieht, bezeugen, daß auch in diesem Falle, wie oft, des Euripides Muse volkstümlicher war und seine Wendungen und Angaben sich auch bei den bildenden Künstlern größeren Ansehens erfreuten. So läßt sich vermuten, daß das große Bild eines sog. Stammos (Abb. 1479 auf S. 1326, nach Mon. *Inst.* VI, 8), welches abgesehen von einem verstümmelten, nicht sehr abweichenden Bilde (*Arch. Ztg.* 1845 Taf. 35, 3) allein den Vorgang der Verwundung darstellt und nach der Schreibweise der Inschriften (Ω und daneben E statt H) an die Wende des 5. und 4. Jahrhunderts gesetzt werden muß, in den Einzelheiten sich an Euripides anlehnt, der die Begebenheit, welche Sophokles (später dichter) als bekannt voraussetzt und nur flüchtig erwähnt, nach seiner Art in breiterer Ausführlichkeit und mit Angabe von Nebenumständen ausgemalt haben wird. Wir sehen in der Mitte der schönen Umrissskizze Philoktetes als unbärtigen Jüngling auf die Erde gesunken mit schmerzvoll verzerrtem Antlitz, den Mund weit zum Schreien geöffnet, den rechten Arm (eben, falls vor Schmerz) über den Kopf zurückgebeugt, mit dem linken sich schwach aufstützend. Ein anderer Jüngling beugt sich hilfreich über ihm und steht im Begriff ihn mit den Armen zu stützen. Er ist unbekannt; doch macht Michaelis a. a. O. wahrscheinlich, daß es Palamedes sei, dessen ganze Stellung zum griechischen Heere manche Analogie mit Philoktet bietet, der oft mit ihm parallelisiert wird (*Quint. Smyrn.* V, 196 ff.; *Ovid. Met.* XIII, 85 ff.) und auch auf einem etruskischen Kameoskarabitus, den wir in Abb. 1480, nach *Arch. Ztg.* 1849 Taf. VI, 2 wiedergeben, inschriftlich (TALMIOE in Bustrophedon-

schrift, wie noch zweimal auf etruskischen Monumenten) als sein Helfer erscheint. Hier ist nämlich Philoktetes nackt, mit kransem Haar, den Pelagos



1476 (Zu Seite 1324.)



1477 (Zu Seite 1324.)



1479 (Zu Seite 1326.)



1480 Philoktet

im Nacken, mit der Linken seinen herakleischen Bogen anstelle Erdstütze, im Begriff, sich niederzubeugen, als ob er mit der rechten Hand etwas ergreifen wolle. Die Bewegung ist aber eine unwillkürliche nach der Wunde, welche ihm soeben der Biss der Schlange verursacht hat, die nun gerade in ihren Schlupfwinkel unter dem rohen Altar zurückkehrt. Der vor Philoktetes stehende Palamedes springt jenem bei und sucht ihn vor dem Fall zu



1478 Philoktetes von der Schlange gebissen. (Zu S. 129.)

bewahren. Auf unsern Vasenbilden steht ferner zunächst an Philoktetes mit der Geberde des Erstaunens und Schreckens Diomedes (welcher auch bei Euripides eine Rolle spielte), und zwar bärtig, während er sonst meist unbärtig erscheint (s. Art. «Palladion»); diesem naht sich von links ein unbärtiger Jüngling. Die Reste der jetzt halbverlorenen Namensbeschrift (A. — Σ) machen es unzweifelhaft, daß es Achilleus sein soll, der, nur mit dem Mantel um den Unterkörper bekleidet, erschreckt vom Altare herbeist, indem er noch einen Bratpfels (ὀφέλοκος, ὀφέλος Homer τ. 463) mit daran hängendem Fleischstück in der Hand hält. Achilleus richtet den Blick ebenso wie Diomedes und die beiden andern Teilnehmer des Opfers, welche die Scene rechts und links einschließen, mit Erstaunen nach der Ursache des Unglücks, der Schlange, welche, nachdem sie das gottgewollte Unheil vollführt hat (nach Euripides Hyg. fab. 102: *quem serpentem Juno miserat, irata ei ob id quia solus praeter ceteros annua fuit Herculis pyram contruere*; nach Soph. Phil. 192 ff. 1826 ff. von Seiten der διωκτοῦν Χρῶν selbst), in den zum Brandaltar benutzten Steinhäufen zurückschlüpft. Daneben steht das archaische Holzbild der Göttin, genau so geformt wie auf zwei andern Vasen, welche des Herakles Opfer für dieselbe Göttin darstellen (Arch. Ztg. 1845 Taf. 35). In enganliegenden, gegürtetem Chiton straff und mummienartig eingehüllt, auch die Oberarme eng dem Körper anschließend, hebt sie nur beide Hände wie segnend empor; auf dem Kopfe trägt sie einen hohen Polos oder Kalathos. Der ihr zunächst stehende ältere Mann im langen Mantel, welcher sein Scepter auf die das Götterbild tragenden Stufen setzt, ist, wie auch der Rest der Inschrift zeigt, der Führer Agamemnon, welcher ruhig das Thun der Schlange zu beobachten scheint. Sein Gegenpart auf der andern Seite des Bildes, früher als Kalkas gefaßt (welcher jedoch wohl dem Altare näher stehen mußte), wird, während Odysseus von den Vasenmalern stärker charakterisiert zu werden pflegt, am sichersten für Menelaos genommen, da ja auch bei Sophokles Philoktetes beide Atriden gleichmäßig faßt (1285: ἀμφὶ Ἀρτείδαι ἀνὴρ μάλιστα). Bei der Opferhandlung sind alle Teilnehmer, wie gewöhnlich, bekränzt.

In einfacher Weise wird Philoktetes, den die Schlange suchen beißen will oder gebissen hat, auf mehreren Gemmen dargestellt: er steht allein, nur mit der Chlamys auf der linken Seite behangen, den Bogen in der linken Hand und mit der rechten nach der Wunde greifend oder die eben zum Altar schlüpfende Schlange abwehrend. Die gebeugte Stellung war ein passendes Motiv für die ovale Form des Steines.

Unter den Darstellungen des einsam auf Lemnos sitzenden Helden wird ein albanisches Relief (Overbeck 24, 3) von Michaelis als hierher gehörig bezweifelt.

Übrigens gibt es nur geschnittene Steine, auf denen Philoktetes entweder liegend oder mit hinkendem Beine ausschreitend erscheint. Die erstere Gattung wird repräsentiert durch den berühmten Cameo des Boëthos (hier Abb. 1481, nach Annali 1857 tav. II 4). Mit langgewachsenem Kopf und Barthaar sitzt Philoktetes, das Leiden im Gesicht und abgemagerten Körpers, auf einem Felle; er fächelt mit dem Flügel eines Vogels dem mit Binden umwundenen Fuße Kühlung zu, oder, wie Michaelis S. 262 meint, er scheucht die Fliegen von der Wunde fort. Solche (hier nicht sichtbare) Insekten finden sich allerdings auf einem übrigens ganz ähnlichen Steine, auf welchem aber noch hinter Philoktetes selbst in kleiner Gestalt Odysseus erscheint, am Spitzhute kenntlich, der von hinten herausschleichend nach dem über jenem aufgehängten herakleischen Geschoße laugt. Diese Darstellung stimmt merkwürdig genau mit der Tragödie des Aischylos, aus welcher der Name einer Mückengattung ὀκροποι speziell angeführt wird, und wo auch Odysseus allein kam und den Bogen stahl



1481

(κρομαστὰ τόδ' ἐν πτερόν ἐκ μελινδρόου, schol. Hom. Od. 3 12). Über den Boëthos-Cameo sagt Overbeck: «Komposition und Ausführung sind gleich vorzüglich; sehr fein beobachtet ist es zum Beispiel, daß der Künstler seinen Helden mit der Hand des linken, aufgestützten Armes nach dem Felle faßend oder sich an ihm haltend gebildet hat, wodurch augenblicklich jeder Gesanke an eine bequeme Lagerung entfernt ist. Der Stein wird seit seinem Bekanntwerden unter die Meistwerke der Glyptik gezählt. In ähnlicher Stellung erscheint Philoktetes auf einer Münze von Lamil (Arch. Ztg. 1871 S. 79). — Den hinkend schreitenden Philoktetes bildete Pythagoras in einer berühmten Statue, bei deren Betrachtung man den Schmerz der Hüftwunde mitzuspüren meinte. (Plin. 34, 59: *claudicantem, cuius ulcris dolorem sentire etiam spectantes videntur*; vgl. Lessing, Laokoon Kap. 2; Brunn, Künstlergesch. I, 134. 139, der hierauf ein Epigramm der Anthologie bezieht, in welchem Philoktetes den Künstler als einen zweiten Odysseus verwünscht: οὐκ ἔπειτ' ἔπειτ', ἐρχος, λόσπον, ἔλαος, ἀνίη· ἀλλὰ καὶ ἐν χαλκῷ τὸν πόνον εἰργάζετο.) Nicht mit Unrecht erblickt man wohl in dieser Statue das Vorbild für eine Karneolgemme in Berlin, die wir hier Abb. 1492, nach Winckelmann num. ined. 119 (in der damals üblichen Ver-

größerung und leider! auch Vergrößerung) wiedergeben. Das vorsichtige Aufsetzen des wunden Fußes, die Beigabe des Stabes, das Vorstrecken der rechten Hand mit dem Bogen und dem Behälter (*τρυπητός*, oder hier *ροτόλη*), in welchem sich unser den Pfeilen auch ein zweiter Bogen befindet, alles drückt den Schmerz vortrefflich aus. Die Situation erinnert an Soph. Phil. 287 ff. Mehrere antike Nachbildungen in freier, aber meist verschlechterter Variation s. bei Michaelis, *Annal* 1837 tav. II. Die Beliebtheit des Gegenstandes zeigt sich auch in der Erwähnung von Gemälden des Aristophan, Polygnots Bruder, und



1393 Philoktet. (Zu Scene 1337.)

insbesond. des Parrhasios, welches letztere in zwei Epigrammen (*Anth. Plan.* IV, 411, 413) erwähnt wird, die den Ausdruck des Schmerzes und der Verkommenheit seines Körpers, das verwilderte Haar, das etwas thränenvolle Auge hervorheben. Ebenso schildert Philostr. *Icon.* 17, jedenfalls nach wirklichen Bildern. Ein höchstes pompejanisches Gemälde *Annal* 1881 tav. T I.

Die Abholung des Philoktetes und was damit zusammenhängt war in der Pinakothek bei den Propyläen in Athen gemalt (*Paus.* I, 22, 5), nach Brunn, *Kunstlergesch.* II, 24 von Polygnot. Einen Marmordiskus der vatikanischen Bibliothek (*Millin*, I, M. 172, 639) beziehen Welcker und Michaelis a. a. O. S. 268 auf die Beratung des Odysseus mit Neoptolemos nach ihrer Ankunft auf Lemnos; doch ist es eigentümlich, daß sonst die Abholung sich nur auf

etruskischen Aschenkisten findet und zwar in verschiedenen Versionen, von denen Schlie, *Troischer Sagenkreis* S. 134—145 gründlich handelt. Es lassen sich nämlich drei Bilder (Brunn *urne* etr. 68, 1, 2, 70, 3) mit der sophokleischen Tragödie vereinigen, auf denen Philoktetes in seiner Höhle stehend lebhaft zu Neoptolemos redet und ihm den Pfeil zeigt, mit dem er den Odysseus zu durchbohren droht, während letzterer gespannt hinter seinem Rücken lauscht; sie geben also ungefähr die Situation der sophokleischen Tragödie V, 1290—1310 wieder. Zwei andre, von denen wir das eine nach Rochette *mon. ined.* I, 52 hier wiederholen (*Abb.* 1483), schlossen sich wahrscheinlich an das auch dem Attius zum Vorbild dienende Stück des Euripides an, in welchem nach Andeutungen in den Überresten die Überredungsgabe des verkleideten Odysseus einerseits, und daneben die Entwendung des Bogens durch dessen Begleiter Diomedes das Hauptmotiv der tragischen Handlung gebildet zu haben scheint. Wir sehen Philoktetes vor seiner Felsenhöhle, an deren Seiten Räume, da sitzen, den kranken mit Binden umwundenen Fuß auf einen Stein aufgesetzt und einen mit beiden Händen gefassten Stab als Stütze für das Kinn benutzend. Der Körper ist kräftig, gedrungen; das Antlitz von Schmerz durchfurcht. Links redet ihm Odysseus, am Schifferhut kenntlich, mit sprechender Geste hinweisend, ernstlich zu, und diesen Augenblick, wo der Unglückliche mit gesammeltem Geiste die gehörten Worte überlegt, nimmt Diomedes wahr, um von der andern Seite her vorgebengt den am Boden stehenden Köcher zu ergreifen und zu stehlen. Diener mit Pferden halten an den Seiten; einer besond. Bemannung bedürfen sie nicht. Auf zwei andern Urnen ist die Situation nur soweit verändert, daß Odysseus den Arat erteilt und den kranken Fuß des Philoktetes ergriffen hat, um ihn in einem daneben stehenden Becken zu waschen, eine ansprechende Erfindung, welche ebenfalls wohl der Tragödie entstammte.

Die wirkliche Haltung des Helden aber durch Maelson (*Proelos: labēis de oīstos imō Maxdovos kal novavexhōas Alefōvōpōv xelivei*) bildet ein fragmentierter etruskischer Spiegel mit Beschriften (*Overbeck* 24, 18).

Den Zweikampf mit Paris endlich finden wir nur einmal auf einer etruskischen Urne (Brunn 72, 8) in einfachster Weise veranschaulicht: zwei Bogenschützen im Begriff auf einander zu schießen, der jüngere unbärtig und im vollen Ärmelkleide, der ältere bärtig und mit halmacktem Oberkörper, auch noch durch das unwickelte linke Bein als der kranke gehilfte Philoktet bezeichnet.

Über sämtliche Darstellungen handelt Milani in einer eigenen Schrift und *Annal* 1881 p. 249—289.

[Bm]

Philomela. Das von Dichtern vielbesungene Märchen von Prokne und Philomela, in den Hauptzügen sehr alt (Homer τ 518) und in die attische Königsage verflochten, hat die bildende und zeichnende Kunst anscheinend selten beschäftigt (Annal. Inst. 1863 p. 106). Auf der athenischen Burg befand sich ein Marmorwerk (Relief?) von Alkamenos: Prokne entschlossen den Sohn Itys zu töten (Pans. I, 24, 3), ein Gemälde im Tempel zu Hierapolis: die Schwestern als Frauen, Tereus (sic verfolgend?) in einem Wiedehopf verwandelt, erwähnt ohne nähere Angaben Lucian. den Syr. 40; breiter beschreibt Achill. Tat. V, 3, 4 ein anderes, welches in zwei Szenen mit Wahl der prägnantesten Momente zerfiel. Auf der einen Seite zeigt Philomela der Schwester mit dem Finger die

im oberen Felde Tereus (Inchriftlich) zu Kofs, thrakisch gekleidet, gefolgt von zwei jungen Trabanten zu Fufs, mit Speeren und Bell bewaffnet. Unter dem Pferde des Königs läuft ein Haschen, das Tier der Aphrodite, die symbolisch künstlerische Bezeichnung seines ungestümen Liebesverlangens. Vor dem Könige aber atmet, an einen Felsen am Wege gelehnt, mit verschränkten Füssen, in fallreiche Gewänder gehüllt, ruhig und ernst ein hohes Weib mit der Beschrift Andra, d. h. die Verblendung, ähnlich der allegorischen Figur der Ate auf der Dareiosvase (s. Abb. 449 Taf. VI). Sie hält die rechte Hand mit zwei ausgestreckten Fingern drohend erhoben dem Könige entgegen, um ihn zu warnen vor dem, was er doch nicht lassen wird. Nun meint Welcker (Alte



1483 Odysseus vor Philoktet (Zu Seite 1226.)

von einer Sklavin gehaltene große Stiekerel, auf welcher des Tereus Frevel, die Vergewaltigung des Weibes, unverhüllt dargestellt war. Gegenüber ist oben das abscheuliche Mahl beendet, und die Frauen zeigen dem Tereus in einem Korbe die Überbleibsel seines geschlachteten Kindes, dabei lachen sie und schrecken zugleich zurück. Denn jener springt eben vom Polster auf und zückt das Schwert gegen sie, indem er mit einem Knie auf dem Tische anfliegt, der sich dabei zum Umstürze neigt. Dieses nach einer Tragödie aufgefaßte Bild für eine Fiktion zu halten, wie einige wollen, ist nicht durchaus nötig. — Von erhaltenen Werken, die sicher auf den Mythos zu beziehen wären, sind nur zwei Vasenzeichnungen zu nennen, deren eine (abgeb. Nouvelles ann. de l'Inst. arch. pl. XXI) bis jetzt noch keine genügende Erklärung gefunden hat, obwohl die Darstellung an sich einfach ist. Auf zwei Zweigespannen mit jugendlichen Wagenlenkern jagen im eiligsten Laufe zwei Frauen dahin, von denen die letzte Philomela Inschriftlich genannt ist; ihnen nachsprengeud erscheint

Denkm. III, 365), indem er die Spitzen der beiden von Tereus gehaltenen Speere (deren lange Schäfte durch Versehen des Malers fehlen, vgl. Annal. 1863 p. 107 II.) für eine Schere halt, hier eine vorgegreifende Andeutung des Ausschneidens der Zunge zu sehen. Ist diese Annahme aber hinlänglich, so können wir nur schliessen, daß nicht die Verfolgung des Tereus aus Liebe zur Philomela dargestellt ist, sondern, nachdem er seinen eigenen geschlachteten Sohn Itys unwissend verzehrt und dann das Geschehene entdeckt hat, sein Versuch an den flüchtig gewordenen Schwestern blutige Rache zu nehmen, welcher damit endet, daß alle drei in Vögel verwandelt werden.

Die Ermordung des Itys aber zeigt das zierliche Bild einer Schale, welches wir nach Annal. Inst. 1863 tav. C hier wiedergeben (Abb. 1484) in einfachster und für unser Gefühl am ruhiger, den noch aber sehr sinniger Darstellung. Die beiden Frauen sind jungbekleidet und mit Bändern am Haupte geputzt; die Mutter hält den nackten Knaben dort an den Oberarmen gepackt, sie gibt den in ihr

widerstrebenden Gefühlen durch schmerzliche Senkung des Kopfes Ausdruck; während die entehrte Schwester, ein Schwert an der Seite, ihrer leidenschaftlichen Kränkung in Krümmung der Sprache (denn ihre Zunge ist ausgeschnitten) durch gewalttätige Gestikulation mit den Fingern Ausdruck zu



1484 (Zu Seite 1477.)

vorstellen sucht, wie bei Ovid. Met. VI, 607 *intra volenti testaturque deos, per vim sibi dedecus illud illatum, pro voce manus fuit.* [Bm]

Phineus. Über das Wesen des Phineus, welcher von den Mythologen meist nur beiläufig und nach der Umgestaltung durch die Tragiker betrachtet wird, handelt F. von Duhn. Zur Würzburger Phineusasche, in der Heidelberger Festschrift zur 36. Philologenversammlung 1882, wo er S. 121 sich dahin zusammenfaßt: „Phineus ist ursprünglich einer jener Dämonen, welche dem unsamen Schiffer in unbekannten, besonders gefährlichen Meeren oder beim Eintritt in das Reich des Unbekannten ihre Hilfe spenden müssen, damit er weiter kommt, wie Triton dem Jason (Her. IV, 179), wie Kirke dem Odysseus, Proteus und Eidotheus dem Menelaos, der Meurgreis den Argonauten nach Sage der Byzantier (Dionys. pers. Pont. Eox. p. 9 Wescher), es aber unernst thün, sich ihr Wissen müssen erzwingen lassen, wie Jone und auch Nereus durch Herakles. Freundlich und mild, aber auch trügerisch und tückisch wie das Meer, wandelbar ihrer äußeren Gestalt nach wie ihrem Sinne sind diese Wesen, der reine Ausdruck des Elementes, welches die Phantase zu ihrer Schöpfung veranlaßt. Zug zu diesem ihrem Wesen gehört ihre Schenke, der *πύργος* steht mit dem geistigen Auge auch ohne Hilfe des körperlichen; wie der Dichter so ist auch der Seher oft blind.“ — Alte Darstellungen der Sage laufen sich am Kypselaskasten (Paus. V, 17, 4) und

am amyklischen Thron (Paus. III, 18, 8; *Κόλλος καὶ Ζήτης τὰ Ἀργεὺς Φινέως ἀτελεύτεστον*). Dessen verwandt und unter den erhaltenen Werken das älteste ist eine Thonschale in Würzburg, deren innenseitiges Bild wir nach Mon. Inst. X, 8 hier Abb. 1485 wiedergeben. Der Stil der schwarzfigurigen Zeichnung zusammen mit dem Charakter der Inschriften weist nach Duhn a. a. O. auf die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts; der Sageninhalt, die Palmen auf mitleidlichen Ursprung.

Phineus liegt hier in gebuntem Gewande, das nur den Unterleib bedeckt, auf dem gepolsterten Sofa; sein Gesicht zeigt eingefallene Wangen und geschlossene Augenlider, neben dem Barte hängen zwei lange Haarflechten herab. Vor ihm steht der leere Speisetisch. Die hinter ihm stehende Erichon, welche freilich sonst nirgends als seine Gattin vorkommt, erklärt von Duhn als poseidonische Figur durch den athenischen Erichon und Stellen wie Homer *Ψ 316*: *αὐτὶ δ' αὖτε κυβερνήτης ἐπὶ οὐρανὸν πάντες νῆα θεῶν ἰδὼντα ἐπεχθόμενῃν ἀνέμοισιν*; Hymn. Apoll. Tyth. 120, welche als reisende Brandung dem Dämon des flachen Sandsterns (*Φινέως* — *Οὐινός*) beigelegt, später verloren ging und nur noch vereinzelt in Thessalon wieder aufsteht (Lucan. Phars. VI, 503 ff.). Vor Phineus' Lager aber stehen zwei Horen im Blumen- gewande, inschriftlich und durch die große Blume in der Hand der einen bezeichnet; sie kommen mit Blüten und Früchten (*Θαλάμῳ καὶ Κάρπῳ*), wenn die rasenden Sturmwinde entellen (vgl. Hes. Theog. 903: *αἶψ' ἔρρηποντοσσι κατὰ νῆτοισι σφοταῖσι*). Denn vor ihnen werden die Harpyien von den Boreiden gejagt, beide Teile in der bekannten Laufstellung der älteren Gorgonen, mit vier großen Flügeln an den Schultern und kleinen an den Stiefeln, jene mit langem, diese mit ganz kurzem Chiton, jene sonst völlig als Weiber gekleidet mit attionischer Haartracht, diese härtig und mit Schwertern. Vor ihnen die Wellenlinien des Meeres und Flüche darin. Die bösen, rassenden Winterstürme und düstern Wolken sind von dem hellen Nord (*Βορέης ἀνέμῳ πύργος*, v. 296) verjagt, die See wird ruhig, der Sommer zieht ein und auch der mitleidliche, den Pontos befahrende Schiffer kann seine Freuden genießen, welche auf der andern Hälfte des Bildstreifens (abgeb. im Suppl. N. 4) in ähnlicher derber Weise dargestellt sind. Dionysos und Ariadne kommen da an auf ihrem Wagen, der mit Löwe, Panther und zwei Hirschen bespannt ist. Mutwillige Satyrn jubeln und springen vor und über dem Gespann; einer schöpft aus der durch Löwenrauchen gebildeten Brunnenmündung, über welcher der Wein- stock sich rankt, sicher nicht Wasser, sondern Wein. Hinter dem Götterwagen geht es noch bedenklicher zu: im Palmenhain unter Ephengebüsch drei badende Symphen, die ihre Kleider sorglos aufgehängt haben; sie sind erpäht von zwei inaternen Satyrn von ältester

tierischer Bildung, mit langen Spitzohren, rötlichem Fell, Pferdehalswollen und Pferdefüßen. In gebückter Haltung schleichen sie leise heran. Ist der über ihnen schwebende Vogel ihr Verräter oder ihr Führer? (Über das ganze vgl. Hymn. Hom. Ven. 262 f.) Der große Innenraum zwischen beiden Bildstreifen wird durch ein groteskes Silenenhaupt ausgefüllt. Auf der Außenseite der Schale sind ausgelassene Szenen gemalt (nach Duhn); wer möchte noch zweifeln, daß das ganze zu der Erheiterung eines milesischen Pontosfahrers bestimmt war, der nach stürmischer Fahrt aus dem rauhen Norden in die üppige Heimat kehrte? — Die Bilder der entwickelten Kunst zeigen den

Tradition bei Servius gefolgt, zufolge welcher Boreas selbst den Phineus blendete und dabei wahrscheinlich den Auftrag der Harpyien ihm ankündigte (ad Aen. III, 209: *trahi dei vel, ut quidam volunt, Aquilo tentus propter nepotum iniuriam eum cecurit et ad Pelagias insulas delulit adpovuitque Harpyias*). [Bm]

Phradmon, ein Erzgießer aus Argos, den Phidias (34, 49), unter den Künstlern, die um die 90. Olympiade blühten, zwischen Polykleitos und Myron nennt. Mit einer Amazonenstatue soll er in dem Weltstreite zu Ephesos (s. darüber Art. »Polykleitos«) den vierten Preis errungen haben. Pausanias (VI, 8, 1) erwähnt von ihm eine Siegerstatue zu Olympia; ein Epigramm



1837. Die Boreaden vertreiben die Harpyien von Phineus' Wohnort. (Zu Seite 1330.)

Phineusmythos im Lichte der Tragödie. Von zwei wahrscheinlich attischen Vasen sehen wir auf der einen den blinden König vor dem beraubten Tische die Götter anflehen, auf der andern die Harpyien, welche dem Könige mit den Speisen entleeren (Arch. Ztg. 1880 Taf. 12). Eine Vase bei Stackelberg, Gräber 38 gibt die Scene mit mehr realistischem Detail, zeichnet auch die Unholdinnen mit krummen Nasen und struppigem Haar. Ebenso und zur grossen dramatischen Scene erweitert die Vase Mus. Inst. III, 49, wo eine Anzahl von Argonauten gleichsam den Chor bildet und Heracles anscheinend als *deus ex machina* zur Lösung des Knotens beigegeben ist. Über diese Bilder s. Flasch, Arch. Ztg. 1880 S. 138 ff. Allein stehend ist ein Vasengemälde Annal. 1882 Tav. O, wo ein geflügelter härterer Mann auf die vor Phineus auf dem Tische stehenden Speisen hinzeigt, während ein hinter dem blinden Greise stehender Jüngling die Lanze auf den Dieb rückt. Nach Jatta ist der Maler einer

(Anth. Pal IX, 743) rühmt ohne nähere Angaben als sein Werk zwölf eiserne Kühe, welche die Theseus wegen eines Sieges über die Myrier als Weihgeschenk im Tempel der Itonischen Athene in Plural aufgestellt hatten. Daß er seinem Kunstcharakter nach der Schule des Polykleitos nahe stand, steht zu vermuten. [Bm]

Phrixos. Der Mythos von der Flucht des Phrixos und der Helle vor der bösen Stiefmutter auf dem Widder, wobei Helle ihren Tod im Hellespont findet, ist sehr selten auf Vasenbildern, häufiger auf Reliefs und Wandgemälden (Welcker, Alte Denkm. IV, 106; Jahn, Annal. Inst. 1867 p. 88; Schöne, Gr. Reliefs N. 124). Unsere Abb. 1496 des hervorragendsten der letzteren Gattung (nach Mus. Barb. VI, 19) stellt den prägnantesten Moment für den Künstler vor. Helle ist eben hinabgestürzt, jedoch wieder aus dem Wasser emporgetaucht, wie ihr aufgelöstes und wasser-schweres Haar zeigt. Phrixos, bemüht sie emporzu-

leben, streckt die Hand aus und laugt sich möglichst weit nieder, so daß er selbst hinabzugleiten droht, während der Widder ebenfalls mit dem Hinterteile herabgedrückt ist und die Vorderbeine gewaltig zitternd regt. Aber die Hände der Geschwister fassen sich nicht: Helles Untergang steht dem Beschauer vor Augen. Genau diesen Augenblick schildert (Ovid Fast. 3, 571): *Paeus simul perit, dum ruit succurrere lapsae frater et extensus porripit usque manus*, vielleicht nach dem Vorbilde dieses Gemäldes. Andre Denkmäler bieten Phrixos allein schwimmend oder

münder brauchbar, während die Meerfahrt ein sehr beliebtes Motiv ist. — Eine röttliche Vase aus Paestum, publiziert im *Bullet. napolit. N. S. VII* tav. 3, zeigt dagegen eine Situation, die sich nur aus Hygin lab. 3 erklärt: *Phrixos et Helle in arvis a Libero oblata cum in ellis errarent, Nebula nubes eorum dicitur remissa et arietem impuratum adduxisse, Neptuni et Throphanes filium, in quem nubes auras ascendere iussit et Colchos ad regem Aetion Solis filium transire ibique arietem Marti immolare*. Wir sehen nämlich die Geschwister auf dem Widder reitend, vor ihnen als

göttliche Erscheinung Nephelē (mit Beischrift) durch das flatternde Gewand ihnen den Wegweisend, hinter ihnen aber Dionysos auf einem schreitenden Panther, einen alten Satyr im Gefolge, ruhig ihnen nachschauend. Unten ein härtiger Triton und eine Tritonin, beide mit dem Dreizack, gefolgt von einem Seesdrachen, dazwischen Fische, um die Fahrt durch die Luft über das Meer hin anzudeuten. — Phrixos nach glücklicher Anknüpfung in Kolchis den Widder opfernd stand (als Relief?) auf der Burg von Athen (Paus. I, 24, 2). — Helle allein auf dem Widder schwimmend auf einer Terrakotta aus Melos, abgeh. Schönw., Gr. Reliefs N. 123 A; eine ähnliche Darstellung auf einer Vase (Millin, G. M. 102, 108) bezieht Flusch (Angebliche Argonautenbilder S. 6) nach Anleitung von Münzen auf Aphrodite (s. Art. S. 94). Ebenso hat derselbe a. a. O. mit Recht das von Gerhard Phrixos der Herakles benannte Vasenbild dem Hermes zugeeignet. (Itin.)

Phrygillus an dieser Stelle anzuführen, veranlaßt die besondere Wichtigkeit, die dieser Name eine Zeit lang in den Untersuchungen über die griechische Künstlergeschichte gehabt hat. Auf einem Kar-

neol, der aus der Vettorischen Sammlung in diejenige des Duc de Blacas gelangt war, ist ein am Boden hockender Eros dargestellt ähnlich wie sonst die mit Astra-



117

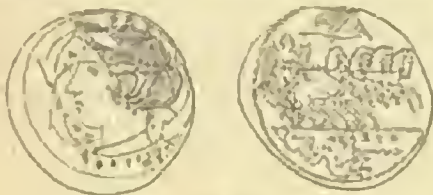
galen spielenden Knaben, im Felde links ein geöffnetes Muschel (Abb. 1487, nach Roscher, Mythol. Lexikon I, 1356). Winckelmann, Descr. des pierres gravées



1486 Phrixos und Helle im Hadespant. (Zu Seite 1331.)

in Kolchis ankommend, einmal auch (auf einer Vase) von der hellachwingenden Iuv verfolgt. Für letzteres ist unsere älteste Schriftquelle Pindar. Pyth. 4, 286: *δέρμα τε κριοῦ βασιμάλλον ἄγειν, τῷ ποτ' ἐκ πόντου σπιδίη ἐκ τε μηρυίας ἀθύνειν βέλων*, wozu der Scholiast: *ἐκασθῆναι γὰρ διὰ τὴν μηρυϊάν ἐραθεῖσιν αὐτοῖς καὶ ἐπαρκεσθῆναι διὰ τοῦ κριοῦ*. Auf Münzen von Halos in Thessalien und von Gela in Sicilien erscheint Phrixos auch auf dem Widder und zwar zuweilen auch durch die Luft fahrend, nach Apollod. a. a. O.: *φερόμενοι δὲ οὐρανοῦ γῆν ὑπερέβησαν καὶ ἡλάσαν*. Diese wahrscheinlich ursprüngliche Fassung der Sage, Einführung durch die Luft (vgl. Iphigenia, Alceas und Paris bei Homer), wird mehrfach bei Schriftstellern erwähnt, war aber freilich für künstlerische Vorstellung

de sen M. Stosch n. 731 p. 137) hatte bereits auf den Stein hingewiesen, und später Raoul-Rochette, *Lettre à M. Schorn, supplément au catalogue des artistes de l'antiquité grecque romaine* (Paris 1845) ihn wieder hervorgezogen und ihn als Titeldignette der angeführten Schrift mit abgebildet, weil er den Namen ΦΡΥΓΙΑΛΟΣ unter dem Eros für den Namen des Steinschneiders hielt und diesen identifiziert mit dem Phrygillos, welcher als Steinschneider auf einigen syrakusanischen Münzen aus dem Ende des 5. Jahrhunderts vorkommt. Dadurch sollte erklärt werden, warum in unserer literarischen Überlieferung die Münzstempel-schneider keine Erwähnung gefunden hätten, indem sie nämlich unter dem Namen der *sculptores* mit einbegriffen würden (R. Rochette a. a. O. S. 77 ff.). Möglich ist eine solche Vereinigung beider Berufsarten, die ja auch heute noch gelegentlich vorkommt; ob sie aber so allgemein war, wie R. Rochette annimmt, darf man billig bezweifeln, so urteilt auch schon Brunn, *Künstlergesch.* II, 422. 626, welcher ebenso wie A. v. Sallet, *Die Künstlerinschriften auf griech. Münzen* S. 9 die Identität zwischen dem Verfertiger der Münze und des Stempels ablehnt. Von den Münzen des Phrygillos (s. meine *Künstlerinschriften der griechischen Münzen* S. 8 und Taf. I N. b. 10, 11) wird hier zur Vergleichung mit der Darstellung auf der Gemme das eine seiner syrakusanischen Tetradrachmen, welche stets den Frankenkopf mit Ährenkranz trugen, nach Raoul-Rochette wiederholt (Abb. 1485),



1485

vgl. dazu das in der Aufschrift milder vollständige Exemplar bei Hend, *coins of Syracuse* pl. III n. 14. — Neuerdings ist A. Furtwängler in der 1885 erschienenen Festschrift für Leemann in Leyden, und nochmals in *Rochette's Lexikon der griech. u. röm. Mythol.* I, 1856 für die Gleichheit des Künstlers eingetreten. Er hebt hervor, daß die Gemme einen Rest der alttümlichen Strenge bewahrt habe und einer Kunstübung angehöre, welcher die Kinderdarstellung noch nicht geläufig war, und weist auf die Teilung des Haars am Hinterkopf hin, die auf der Zeichnung nicht scharf genug wiedergegeben ist. Die Inschrift der Gemme zeigt wesentlich dieselben Buchstabenformen wie die Münze, und stellt leicht Befehle auch die Seltenheit des Namens Phrygillos zu Gunsten der Identität anführen. Im übrigen hat die Frage nach dem Verfertiger von Münze und Gemme manche Ähnlichkeit mit der über die drei Steine des Doxamenos. [W]

Pileus a. Kopfbedeckung

Pittakos von Mitylene, einer der sieben Weisen und politischer Gegner des Alkaios. Über die Münze (Abb. 1489, nach Visconti, *Iconogr. grecque* pl. XI, 1),



1489

welche seinen Kopf und auf der Reverso den des Alkaios darstellt, s. Art. *Alkaios*. Für ihre Echtheit spricht die singuläre Schreibweise ΠΙΤΤΑΚΟΣ. [Bin]

Platon der Philosoph. Seiner adligen Abkunft von Kodrus entsprechend war er von vollendet schöner Gestalt, die er durch Ausbildung in allen ritterlichen Künsten der athenischen Jugend noch mehr entwickelt hatte. Merkwürdig ist die Nachricht von seiner Namensänderung (bei Olympiodor *vita*: man habe ihn Platon (d. i. etwa Breithaupt) genannt wegen seiner breiten Brust und Stirn, Plat. ἐκλήθη δ' οὕτως διὰ τὸ δῶν ἄρ' ἦν τὰς οὐμῶν; ἔχ' ἦν πλατύτατα. τὸ γὰρ στήρην καὶ τὸ πρὸς τὸν ἰσθμὸν ἔχ' ἦν πλατύτατα. ἔχ' ἦν πλατύτατα. ἔχ' ἦν πλατύτατα. Hoch aufgezogene Augenbrauen und finstern Blick gibt ihm heiläufig ein Komiker bei *Diog. La. III, 28*. Gekrümmte Haltung (κροτήρ, τὸ ἐγκροτήρ) wird als ein Kennzeichen von ihm angeführt *Plat. Moral. p. 26 B, 53 C*. Eine berühmte Statue Platons ließ der Perser Mithradates durch den Erzgießer Silanton ausführen und in der Akademie zu Ehren der Mosen aufstellen (*Diog. La. 3, 25*). Cicero hatte eine in seiner Villa (*Brut. 6, 24*). — Seit der Renaissance bezeichnet man mehrere Jahrhunderte hindurch ohne äußeren Grund als Bildnisse Platons die langhäftigen wüsten vollen Bistzen des sog. indischen Haktos (s. Art. *Hakchos*, S. 423 Abb. 482); auch nachdem dieser Irrtum längst beseitigt ist, glaubte noch kürzlich in dem schönen Bronzekopfe in Neapel Bueckhardt im *Cleone 4 Aufl. S. 150 g* möglicherweise doch einen griechischen Gesetzgeber verborgen. Inzwischen hatte Visconti in den Uffizien in Florenz in der Sala delle Inscrizioni einen mit Inschrift versehenen kleinen Marmorkopf entdeckt, der angeblich in den Trümmern der Akademie bei Athen gefunden und von Lorenzo Medici angekauft war. Aber die Inschrift ist der Fälschung stark verdächtig. Darauf gab Brunn (*Annali XI, 207*) die Publikation einer vorzüglichen Statuette, von welcher in Rom aber nur ein Gipsabguss zurückgeblieben ist. Dieselbe stellt, 50 cm hoch, einen Griechen sitzend vor, trägt an der Seite des Gesichts

die Inschrift $\epsilon\lambda\lambda\alpha\tau\omega\kappa\alpha\varsigma$ und ist bis auf einige Verletzungen am linken Auge, am Haar und am Sitze wohl erhalten (hier nach Mon. Inst. III, 7, Abb. 1490).



1490 Platon (vielleicht des Komödiendichters).

Wir sehen den Philosophen dargestellt als Mann in den besten Jahren, mit vollem Haarwuchs, kräftigen Gliedern und freundlichem, bereitem Ausdruck des Gesichts. Die etwas lässige Körperhaltung stimmt mit den obigen Citaten, namentlich hängt die rechte Schulter herab. Mit den Zügen der Statuette kommt eine Bronzemedaille genau überein, welche den Kopf Platons mit Inschrift auf der Kehrseite und auf der Hauptseite den des Augustus zeigt; ferner eine Gemme, sowie mit der Haltung zwei Steine, die den Philosophen sitzend und lesend vorstellen vor einem Totenkopfe (bzw. einer Maske), während ein Schmetterling darüber schwebt, — was man auf seine Lehre von der Unsterblichkeit der Seele deutet. Dagegen wollte Heydemann in Jenaer Litteratur-Zeitung 1876 S. 478 die Münze wegen des absonderlichen Haarschnittes nicht auf den Philosophen, sondern auf den Komödiendichter Platon beziehen; die Münze wird verächtigt und die Gemmen leisten keine Gewähr. — Nun ist noch ganz neuerlich eine Porträtherme aus der Sammlung Castellani ins Berliner Museum gelangt (N. 300), welche an dem Schafte Platons Namen in Schriftzügen aus der Zeit der Antonine trägt und «den Reflex eines guten Originals erkennen läßt». Repliken dieses Kopfes hat Hehlbig (Jahrb. d. arch. Inst. I, 71 ff.) allein in Rom sechs gefunden, von denen wir der Wichtigkeit der Sache wegen einen «im Erdgeschoss des Casino di Firmo Ligorio», der mit einem Porträt des Sokrates eine Doppelherme bildete, in Abb. 1491 (nach Taf. 7 a. a. O.) und eine Herme im vaticanischen Museum, mit eingeritzter, modern gefälschter Inschrift als Zeno bezeichnet, in Abb. 1492 (nach Taf. 6, 2 abtbas.) hier wiedergehen. Abgesehen von der düsteren Miene betont Hehlbig die Haar- und Barttracht, welche, wie sich aus attischen Grabreliefs ergibt (vgl. Berl. Skulpturen N. 738, 756) gerade zur Zeit Platons in Mode war und nach der Stelle eines Komikers (bei Athen. XI, 609c) den Akademikern eignete. Im übrigen können die späten Kopien nicht stilgetreu sein. [Bm]

Polster s. Kissen**Polychromie.****A. Polychromie der Bauwerke.**

Unter Polychromie der antiken Architektur — denn nur von dieser ist hier die Rede — versteht man die Bemalung von Bauwerken oder wenigstens einzelner Teile derselben durch einen farbigen Anstrich oder durch charakteristische Ornamente. Wir haben es daher in diesem Falle mehr mit der Arbeit des An-

London 1827) 1) —, so erhielt doch die Frage der Polychromie in der Baukunst eigentlich erst in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts, durch Hittorf und Semper ihre wissenschaftliche Begründung. Der erstere hatte an den Tempeln von Selinus, wie auch der Architekt Cavallari bei seinen in dem Kupferwerke des Duca di Serradifalco veröffentlichten Aufnahmen, den Farbresten besondere Beachtung geschenkt, und hierauf ein System gegründet, das er in einem kleinen, von ihm rekonstruierten Heiligtume,



1491 (Zu Seite 1331.)



Platon, der Philosoph

1492 (Zu Seite 1331.)

streichen als mit der eines Malers zu thun. Das ganze reichgegliederte Wanddekorations, wie wir es von der Diadochenzeit bis zum Untergang der römischen Kunst verfolgen können, gehört nicht hierher, sondern in den Abschnitt »Malerei«. Es ist zu bedauern, daß, als man anfing, antike, insbesondere griechische Bauwerke aufzunehmen und zu studieren, nur wenig oder gar nicht auf die allerdings häufig nur unscheinbaren Reste alter Bemalung an den Baustücken geachtet wurde. Obwohl es dann später an Berichten hierüber nicht fehlte — es sei hier n. a. der Angaben der Brüder Bechey in einem Reisebericht über Kyrene gedacht (Proceedings of the expedition to explore the Northern Coast of Africa,

den sog. Empedoklestempel, zur Anschauung gebracht und später sogar auf moderne Bauten angewendet. Die erste Abhandlung über seine Studien erschien in Paris 1831, das bekannte große Werk (Architecture polychrome chez les Grecs) erst nach zwanzig Jahren (1851). Nur wenig später als Hittorf hat Semper begonnen, durch eigene Studien auf Reisen in Italien, Sicilien und Griechenland der Frage näher zu treten, und wurde dadurch gerade

1) Auch das bekannte Werk »Le Jupiter Olympien« des französischen Kunstgelehrten Quatremère de Quincy beschäftigt sich schon eingehend mit der Frage der Polychromie.

wie jener ein überzeugter Anhänger der Polychromie. Seine im Jahre 1864 herausgegebene Abhandlung „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ ist durch die Entschiedenheit, mit der er vom wissenschaftlichen wie künstlerischen Standpunkte der Polychromie das Wort redete, sowie durch den daran sich knüpfenden Streit, vornehmlich mit Kugler, geradezu epochemachend geworden. Semper's Fehler wie derjenige Hittorf's lag darin, daß beide aus der Angelegenheit sofort eine Prinzipienfrage machten, die Tempelgebäude der Alten ganz farbig und mit Ornamenten übersponnen sich dachten, somit für die Vielfarbigkeit eigentlich gar keine Schranken mehr zuließen. Demgegenüber versuchte nun Kugler, nachdem er das Vorhandensein von Farben an antiken Monumenten hatte angeben müssen, ohne eigene Anschauung und Erfahrung auf diesem Gebiete in zu einschlägiger Weise der Polychromie bestimmte feste Grenzen und Gesetze vorzuschreiben. Diese betrafen hauptsächlich die dorische Architektur, um die es sich auch im folgenden zunächst allem handelt. Semper legte seinen Untersuchungen hierüber zumelst die athenischen Marmorbauten zu Grunde und nahm an, daß die Gesamtflächen eines Bauwerks, ebenso die Säulen mit einem den Glanz des Materials widerstehen lauerartigen, hellen Tone überzogen gewesen wären¹⁾. Diese Annahme von einer für die Farbestimmung des Ganzen notwendigen Grundfarbe läßt sich aber bei dem jetzigen Erhaltungszustande der athenischen Bauten nicht mehr nachweisen. Bis zu welcher Willkür Semper's und Hittorf's Ideen andre Künstler verleiteten, zeigt die geradezu ausschweifende farbige Rekonstruktion vom Tempel zu Aegina durch Ch. Garnier. Auch Paccard²⁾ in seinem Wiederherstellungsversuche des Parthenon in Athen geht zu weit. Man vergleiche mit derartigen Arbeiten nur, was andre gewissenhafte Forscher an denselben Bauwerken bemerkt haben, so Cockerell am Tempel von Aegina und Pouzoze in seinen Aufnahmen des Parthenon.

Einen ganz besonderen Standpunkt in unserer Frage nimmt C. Bötticher ein. Ihm kam die Polychromie für seine Theorie von den Ornamenten, in denen er bekanntlich Sinnbilder der statischen und konstruktiven Funktionen der einzelnen Bauglieder erkennt, sehr zu statten. Nach seiner und einer seitdem besonders in Deutschland verbreiteten Anschauung waren auch Bauglieder, an denen man

bisher noch nicht Farben oder Ornamente hat nachweisen können, regelmäßig mit solchen bemalt gewesen, so zunächst der Ecklins des dorischen Kapitells und der Abakus — ersterer mit schon im Metastabo auffällig großem Blattwerke, letzterer mit einem Mäanderschema — ferner die Metopentafeln mit den bekannten raumfüllenden Mustern. Auch den Triglyphen teilt er einen reichen ornamentalen Schmuck zu, als sie den Funden nach zu urteilen, blossen haben. So logisch, ja so bestechend für den Verstand das System der Tektonik auch sein mag, so ist es doch trotz vielen Richtigen, das es enthält, mehr ein Postulat der Bötticher'schen Theorie, aber nicht das Ergebnis von Schlüssen, die auf Thatsachen beruhen. Wer nun in dieser Angelegenheit von keinem prinzipiellen oder vorgefassten Standpunkte ausgeht, dem muß jede Theorie, wenn sie sich auch auf noch so folgerichtiges Denken oder künstlerisches Empfinden und nicht auf Thatsachen stützt, als Willkür erscheinen. Die Frage kann demnach nicht, wie noch für manchen, lauten: entweder vollständige Polychromie nach Semper oder Bötticher, oder gar keine, sondern, da wir es hier mit einer wissenschaftlichen und nicht mit einer Geschmacksfrage zu thun haben, nur, was läßt sich nach den bisherigen Berichten und Beobachtungen als thatsächlich, als Regel erkennen. Es gilt also demnach festzustellen, an welchen Stellen eines dorischen Bauwerks sich regelmäßig Farben gefunden haben, und an welchen nicht. Leider sind die Berichte über den Thatsachenzustand in den Werken über antike Baukunst oft recht wenig bestimmt, ja welchen sogar nicht selten voneinander ab. Aus vorgefundenen Farbspuren zieht man den allgemeinen Schluß, daß dieses oder jenes Bauwerk bemalt gewesen sei, ohne jedoch nach den Grenzen der farbigen Behandlung sich umzusehen; in den polychromen Rekonstruktionen ist vielfach nicht angegeben, was wirklich auf Beobachtung, was auf bloßer Ergänzung beruht. Sehr vernachlässigt ist häufig bei Untersuchungen das Technische, — wie z. B. der Zustand der Wände, der Untergrund der bemalten Teile, ferner die Verwitterungsspuren, Indicien, aus denen ein gewissenhafter Beobachter oft schließen kann, wo Farbe gesessen und wo nicht.

Sehr bald kommt man beim Studium der alten Polychromie zu der Überzeugung, daß der Brauch in verschiedenen Zeiten und innerhalb der verschiedenen Ländergebiete des klassischen Altertums mancherlei Abweichungen darbietet, bei welchen namentlich das Material eine sehr wichtige Rolle spielt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Sinn für farbige Ausstattung, besonders der Innenräume, seit der Diodorzeit durch die enge Berührung der hellenistischen mit der ägyptisch-vorderasiatischen Kunst, die oft mehr durch Farben als Formen wirkt, erheblich gestiegen ist. Eine besondere Stellung haben von

¹⁾ Auch Donalson anfertigt sich in einem im Jahre 1820 geschriebenen Briefe, abgedruckt bei Hittorf, *architekt. polychr.* p. 186 mit Bezug auf das Theion in hinhilichem Sinne.

²⁾ Paccard's Rekonstruktion des Parthenon findet sich in dem großen Werke von de Laborde. Das Gebälk ferner in E. Ross, *dictionnaire* vol. II pl. 23.

Anfang an in Formen und Farben die Monumente der sicilischen und unteritalischen Kolonien eingenommen. Wieviel davon auf einheimische Traditionen, auf Einwirkungen etruskischer Vorbilder zurückgeht, ist noch nicht aufgeklärt. Dafs die Ornamentmotive von den ältesten Zeiten bis zu denjenigen, wo die plastische Behandlung überwiegt und die Farbe eine Nebenrolle spielt, sich ändern und entwickeln, ist bekannt. Wie sehr ferner auch die Farbenzusammensetzung einem Wechsel unterlag, werden wir am Schlufs auf einem beschränkten Gebiete, der Bemalung der Terrakotten auf dem Dache und an der Traufe der Gebäude darlegen.

Trotz aller der angegebenen Verschiedenheiten ist aber dennoch, namentlich in der älteren und klassischen Zeit der dorischen Kunst eine vielleicht traditionelle Gesetzmässigkeit und Regel für die Polychromie zu erkennen. Die neueren Entdeckungen auf archäologischem Gebiete haben für diese Frage so viel Material beschafft, dafs wir ihr gegenüber jetzt auf einem ganz anderen Standpunkte stehen als seinerzeit Hittorf und Semper. Namentlich sind es die Ausgrabungen zu Olympia, die wie überhaupt für die Geschichte der dorischen Baukunst, so auch für deren Polychromie die wichtigsten Aufschlüsse gegeben haben. Es darf als das Ergebnis neuerer Untersuchungen auf diesem Gebiete vorangestellt werden, dafs eine vollständige Bemalung des dorischen Tempels oder auch nur seines Gebäudes niemals stattgefunden, dafs vielmehr immer nur bestimmte Bauteile und diese fast durchweg mit den gleichen Farben bemalt gewesen sind. Ähnliches haben schon Beechey in ihrer oben citierten Schrift angedeutet, indem sie die regelmäfsig wiederkehrenden Farbspuren an den einzelnen Baugliedern genau verzeichneten. Auch die neueste, sehr beachtenswerte Publikation von J. Feuser (*Dorische Polychromie: Untersuchungen über die Anwendung der Farbe auf dem dachrischen Tempel*. Berlin 1896) steht im wesentlichen auf dem gleichen Standpunkte. Über die Art der Färbung und deren Grenzen gilt ferner das von Dörpfeld in Athen aufgefundenen Monument des Nikias (Mitt. d. Ath. Inst. X. 362 ff.) Aufschlüsse, die völlig die in Olympia gewonnenen Anschauungen bestätigen, wie denn auch Dörpfeld sogleich die für unsere Frage wichtigen Konsequenzen daraus gezogen hat. In Olympia kommen besonders in Betracht die früher irrthümlich als Leontideion bezeichnete Südosthalle, das Schatzhaus der Megareer und der sog. Südwestbau. Das Baumaterial der beiden letzteren Gebäude ist in einer in byzantinischer Zeit errichteten Verteidigungsmauer verbaut gewesen, so dafs sich viele Bausteine samt ihrem Putze, ihren Farben, dazu ferner die Terrakotten der Dachbedeckung erhalten haben. In weit höherem Grade ist dieses mit der Südosthalle der Fall. Sie wurde schon zu Siro's Zeiten unter Be-

nutzung der ursprünglichen Werkstücke vollständig umgebaut. An den letzteren sind denn auch an allen nicht infolge zufälliger Umstände verwitterten Stellen, sowohl der glatte, glänzend weisse Putz, als auch die Farben und Ornamente so vortrefflich erhalten, dafs wir hier für die Bemalung eines dorischen Bauwerkes völlig sichere Anhaltspunkte gewonnen haben, die durch die Beobachtungen an anderen olympischen Monumenten lediglich bestätigt werden. Was die Untersuchungen an diesen Bauwerken besonders begünstigte, war der Umstand, dafs das Material nicht Marmor ist, sondern ein grober Muschelkalk, an dessen poröser Oberfläche der Putz vortrefflich haften geblieben. Besonders ins Gewicht fällt hierbei die oft wiederholte Beobachtung, dafs, wo ein Bauteil einen gleichmäfsigen Farbanstrich erhalten sollte, die Farbe gleich dem Putze beigeemengt wurde. Sie bleibt dann noch erkennbar, so lange nur ein Fleckchen der Stuckbekleidung haften geblieben. So sind n. a. die Triglyphen, Tropfenplatten, kurz diejenigen Teile des Gebälks und Giebses behandelt, die nicht mit Ornamenten versehen waren. Wo letztere vorhanden, z. B. auf den Kymallen, sind sie auf den Putzgrund aufgemalt und hier, selbst wenn die Farbe verschwunden, doch wenigstens in den meisten Fällen noch die Zeichnung, teils an den eingeritzten Umrissen, teils an der feinen Rauhflekt der einst mit Farbe bedeckten Partien deutlich zu bemerken. Alle nicht bemalten Teile hingegen zeigen eine fein gerüttelte, wie poliert erscheinende Stuckoberfläche, die hier vollkommen weifs ist. Ein besonderer andersfarbiger Lasuren über diesem Weifs, wie man ihn für Marmorbauten vorausgesetzt, kann hier demnach gar nicht in Frage kommen. In Sellene nur wäre nach Hittorf der Grundton des Putzes ein zartes, leichtes Gelb gewesen. Künstlerische Bedenken gegen die weisse Farbe des Stucks oder Marmors im Gegensatz zu den dunklen farbigen Teilen ergeben sich mehr bei polychromen Restaurationsversuchen auf dem Papier; in der Sonne des Südens verträgt das Auge viel stärkere Kontraste als dies¹⁾. Dafs die Griechen den Glanz des farblosen Marmors genossen, in ihrem abstrakten Kunstgeföhle auf das Material als solches keinen Wert gelegt hätten, ist, so oft man es auch behauptet, weder bewiesen, noch auch nur wahrscheinlich.

Einer der streitigsten Punkte seit Böttcher's Theorien ist der, ob die Kapitelle der dorischen

¹⁾ In Pompeji kommt der weisse Stuck sehr häufig vor, z. B. bei Säulen in unmittelbarem Kontakt mit einem tiefen Rot, mit welchem die untere Hälfte des Schafts bemalt ist. Ebenso bietet uns die ägyptische Kunst überall Beispiele von starken Farbenkontrasten, die durch keine zarten Lasuren, keine dünnen Halböne verwischt sind.

Säulen gleich denen der Anten bemalt gewesen sind, ebenso ob dieses mit den Metopen der Fall gewesen. Als Beweis für die Verzierung des Echinos mit Blattwerk, führt Bötticher an, daß der Echinus wegen seiner, einem Kymation ähnlichen Form und Funktion auch das für jenes charakteristische Ornament erpriebe, ferner, daß derselbe in der ionischen Architektur oft mit plastischem Blattwerke verziert sei, schließlich glaubt er sowohl wie Semper am Thesäon in Athen Reste eines derartigen Ornamentes gefunden zu haben. Das Vorhandensein solcher Spuren konnte von allen andern Forschern, gleichzeitigen wie späteren nicht konstatiert werden, wurde vielmehr entschieden bestritten¹⁾. Auch hat sich bei keinem andern dorischen Tempel jemals etwas derartiges gefunden, obgleich beispielsweise bei Tempeln *in antis* die Innenseiten der Kapitelle weit besser gegen das Wetter geschützt und erhalten sein müßten, als die Anten, an denen man so oft noch Spuren von Ornamenten und Farben erkennt. An den Kapitellen der drei zuerst namhaft gemachten olympischen Bauwerke, ferner an denen des Prytanäon, des Schatzhauses der Gelager u. a. ist der Putz des Echinos vielfach vollkommen intakt geblieben, nirgends aber eine Spur von Zeichnung oder Bemalung entdeckt. Wo sich dagegen die Anten wieder gefunden haben, z. B. an der Südosthalle, sowie am Balustraden, zeigen sie sowohl die Umfasse des Ornamentes, sowie noch Reste von Farbe.

Unleugbar wie die Kapitelle waren auch die Metopentafeln, d. h. sowohl die nicht mit Skulpturen geschmückt waren. Hätten wie man gewöhnlich angenommen, die Metopen einen roten Ton mit auf denselben Ornamente gehabt, so wäre das Rot gleich wie das Blau der Triglyphen dem Putze beigegeben und müßte sofort erkennbar sein. Statt dessen finden wir in Olympia an den erwähnten gut erhaltenen Bauten nur die glänzend weiße Stuckoberfläche als stehendes Kennzeichen ihrer Farblosigkeit. Beim Nikämonument in Athen waren die Triglyphen aus Poros, die Metopen und übrigen Gebälkstücke aus Marmor. Diese Ungleichheit ist nicht auf, weil der Poros hinter dem blauen Putze verborgen war. Hätten die Metopen ebenfalls farbig sein sollen, so wäre man sie auch aus dem geringwertigen Material gemacht und dasselbe durch die Farbe verdeckt haben. — Für die Annahme, daß die Metopentafeln immer mit den zentral oder diagonal entwickelten sog. Metopenmustern verziert gewesen seien, berufen sich Bötticher und Hittorf auf einige in Akroë in Skilien gefundene Terrakotten,

Nachbildungen dorischer Architektur mit dornigen Ornamenten (Hittorf, archit. polychr. pl. VII), sowie auf Beispiele aus der pompejanischen Wandmalerei. Diese Beispiele aber, weil einer späteren Zeit angehörig, sind für die ältere und klassische Epoche des Dorismus durchaus nicht maßgebend und ihr Vorhandensein für dieselbe noch durch keinen Fund bestätigt worden.

Für die glatten Metopen haben wir deshalb keine Bemalung als Regel anzunehmen; trugen jedoch die Metopen, wie so häufig, Skulpturen, so erhielten sie ebenso regelmäßig einen dunklen Ton, Rot oder Blau, als Hintergrundfläche. Am Zeustempel zu Olympia fanden sich beide Farben, Blau ferner an einem Monumente aus Kyrene. Am Thesäon, Parthenon, sowie an einigen selinuntischen Bauten hat man Rot konstatiert. Mit Unrecht läßt daher Feger, wie mir scheint, bei seiner Rekonstruktion des Parthenongebälkes bemalte Skulpturen sich von weißem Hintergründe abheben. — Auch die Friesen und Giebelfelder, sofern sie Bildwerke trugen, erhielten einen farbigen Hintergrund. Rot soll am Tympanon des Parthenon gefunden, ein leichtes Blau, wie es sich am Giebel des Megaräer Schatzhauses in Olympia, des Tempels zu Aegina, an den Friesen im Thesäon und Parthenon erhalten, scheint die Gewölbfläche gewesen zu sein. — Daß Ausnahmen und Abweichungen hiervon vorkamen, zeigt ein umlängst auf der Akropolis zu Athen gefundener Giebel mit attischen Skulpturen, die dunkelfarbig auf hellem Grunde stehen sollen. Wenn Hittorf (archit. polychr. pl. VII, Fig. 8) am Stadtempel K zu Sellas Rot auch an glatten Metopen gefunden, so mögen dieselben dort vielleicht wegen der Übereinstimmung mit dem roten Grunde der Skulpturen so gefärbt worden sein. Der Abakus oder die obere Deckplatte der Metopen findet sich in den meisten Restaurationszeichnungen gleich den Triglyphen blau angegeben.

Übereinstimmend sind nun bei allen dorischen Tempeln bemalt gewesen: zunächst die ganze überhängende Unterfläche des Giebeln mit Ausnahme der Trophäenplatten (Mutulen), ferner die Abakusplatte über dem Triglyphen, und zwar ist die charakteristische Farbe für diese Glieder ein tiefes Rot, das in der Regel gleich dem Putz zugesetzt wurde. Rot zeigt ferner die Deckplatte des Architravs. Ebenso regelmäßig sind ferner die Mutulen am Giebel, die Triglyphen und die Trophäenplatten (*regulae*) des Architravs blau²⁾ oder wie an mehreren Monumenten in Olympia und auch anderswo fast schwarz³⁾. Die

¹⁾ So von Herrmann in Försters *Allg. Bauztg.* 1836, wo sich sehr beachtenswerte Angaben über Ornamente und erhaltenen Farbspuren, namentlich am Thesäon finden.

²⁾ Vitruv sagt von dem alten dorischen Holzban (IV, 2) *antiqui eas (tabellas) contra signorum praerisiones in fronte flavae cera caerulea depinxerunt, ut praerisiones signorum tectae non offenderent visum.*

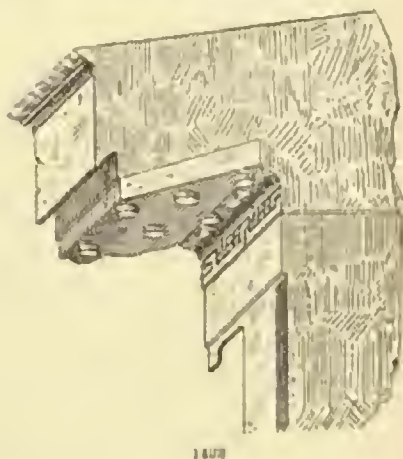
³⁾ Daß dieser fast schwarze Ton, so befreundlich er auch gegen die weißen Flächen der Metopen und

Tropfen scheinen am häufigsten rot gewesen zu sein, in andern Fällen will man Gelb oder einen hellen Ton beobachtet haben. Schwerlich werden sie die selbe Farbe wie die Tropfenplatten gehabt haben. Leicht erkennt man aus dem Gesagten, daß eine gewisse Resonanz in den Farben bei den einander entsprechenden Bauteilen herrscht. Zu der einfachen Färbung tritt namentlich in klassischer Zeit eine mehr oder minder reiche Ornamentik hinzu. So ist zunächst die Sima (Traufrinne) an ihrer Vorderfläche wie die Stirn- und Firstziegel des Daches stets mit Mustern versehen. Die Unterseite des Geison zeigt zwischen den Eckmurnen häufig ein ansehnliches Ornament, in Ephlauros am Asklepiostempel ein solches sogar durchweg zwischen den Tropfenplatten. Die Abakusplatten über dem Triglyphen und über dem Architrave weisen sehr oft ein Mäanderschma auf. Ein Mäander findet sich auch auf dem Abakus über dem bekannten Metopenreliefs des mittleren Burgtempels C in Selinous. Es ist auffallend, daß oftmals das Ornament in keinem richtigen Größenverhältnisse, vielmehr viel zu fein und detailliert behandelt ist. So hat man an der Regula des Architrave vom Parthenon kleine herabhängende Anthemien bemerkt, die selbst, wenn verguldet, kaum recht zur Wirkung gelangt sein können. Bei einem olympischen Triglyphen, sowie einem solchen auf der Asklepiosterrasse in Athen sind die Schlitze mit ganz feinen roten Läden umsäumt.

In späteren dorischen Monumenten, schon von der Periklischen Epoche an, begegnen wir neben reichlicher Ornamentik auch schon mehr plastischen, der alten Kunst noch fremden Formenbildungen. Geradezu typisch für die Geisa z. B. wird etwa seit Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. ein unter den Mutulen eingeschobenes Kymation (Abb. 1493). Dasselbe ist mit aufgemaltem Blattwerk versehen, während das Plättchen darunter einen Mäander auf rotem Grunde zeigt. Die Kymatien sind überhaupt stets bemalt, und zwar je nach ihrer Form entweder mit dem bekannten strengen dorischen Blattwerk oder dem eiförmigen Ornament. Ganz entsprechend bemaltes Blattwerk erhalten die im Antenprofille vorhandenen Kymatien, sofern sie nicht schon plastisch gearbeitet sind. Über dem Kymation sitzt

Architrave abstricht, doch der ursprüngliche war und nicht etwa durch eine mit der Zeit bewirkte Farbenveränderung entstanden ist, ergibt sich aus dem Umstande, daß er gerade an den best erhaltenen Stellen so erscheint. Außerdem findet er sich sehr oft bei Ornamenten neben einem hellen Blau oder zur Markierung der Konturen und am Zonitempel zu Olympia mußte das Triglyphen schon an und für sich vom dem hellen Blau des Metopenhintergrundes unterschieden sein.

entweder eine Hohlkehle, deren Verzierung gewöhnlich aus kleinen Palmetten besteht, oder ein Abakus, teils mit abschließendem Kymation, teils ohne ein solches. Das charakteristische Ornament der Abakusplatten ist, wie wir mehrfach gesehen, der Mäander. Den Hals der Anten endlich zieren gewöhnlich farbige Streifen, Astragale oder auch gelegentlich Anthemienmuster. Die Ante war demnach stets bemalt, das Kapitell in seinen charakteristischen Hauptteilen, dem Abakus und Echinus, ohne Ornament. Nur der Hals hat mitunter seinen besonderen Schmuck. Ob die kleinen plastischen Anthemien und andern Muster an den Säulen der sog. Basilika von Paestum



geführt gewesen, oder sich nur von einem farbigen Hintergrunde abgehoben haben, läßt sich jetzt wahrscheinlich nicht mehr bestimmen. An den Rängen der Kapitelle unterhalb des Echinus hat man schon mehrfach Farbe, und zwar Rot beobachtet, ja in Beechey's Bericht über Kyrone wird dies sogar als Regel erwähnt mit der Maßgabe, daß wenn drei Ränge vorhanden, der mittlere blau sein mußte, wenn nur zwei, beide gewöhnlich rot gestrichen wurden.

Im allgemeinen finden wir, daß die vor die Fläche vortretenden Glieder und Profile wie die Simen, Kymatien, Abakusplatten, Triglyphen, Tropfenplatten und Antenkapitelle bemalt waren, sowie andersseits auch diejenigen Teile der Fläche selbst, die den Hintergrund für Skulpturen bildeten. Dies gilt sowohl von der äußeren wie von der inneren Architektur. Die Farbe dient aber nicht nur dazu, die einzelnen Glieder eines Bauwerks auszuschnitten oder hervorzuheben, sondern auch dazu, den Unterschied der Materialien möglichst zu verdecken. Ein bezeichnendes Beispiel ist das schon mehrfach erwähnte Niklasmonument in Athen. Am Tempel zu Aegina bestanden die Firstpalmetten aus Terrakotta, Sima und Stirnziegel an der Traufe aus Marmor (ebenso wie die Skulpturen), die übrigen Bauteile aus Kalkstein.

Dazu tritt bei den meisten Gebäuden im Innern noch das Holzwerk der Decke. Von der Bemalung einer Holzdecke können wir uns freilich keine Vorstellung mehr machen und sind deshalb für unsere Anschauung von antiken Deckenausbildungen auf die noch erhaltenen Kassettendecken aus Stein, vornehmlich in Athen, angewiesen. Die Deckenglieder nun und die sie teilenden oder stützenden Steinbalken sind regelmäßig mit Ornamenten bemalt. Die vertieften Fächer (*gavvopara*) erhalten anscheinend immer ein dunkleres Blau als Grund, auf dem gewöhnlich Sterne oder wie an den athenischen Propyläen Füllungsmuster anderer Art in leichten Tönen (Vergoldung?) aufgesetzt waren. Die Deckenbalken zeigen an ihren glatten Seitenflächen den Mäander, die abschließende Blattweise das gewöhnliche charakteristische Ornament, auch die unterhalb der Tragbalken, sowohl an der Wand wie an der Innenseite des Säulengebälks ringsumlaufenden Wandglieder und Profile sind der oben angeführten Regel zufolge mit Farbe und Ornament versehen, so natürlich die Kymatien, die Flächen meist mit dem Mäander (so am Parthenon und Thesöon zu Athen, am Sikyonier Schatzhause zu Olympia u. a.), mit Ranken und Anthemien (am Nemesstempel zu Rhamnus), anderer Beispiele nicht weiter zu gedenken.

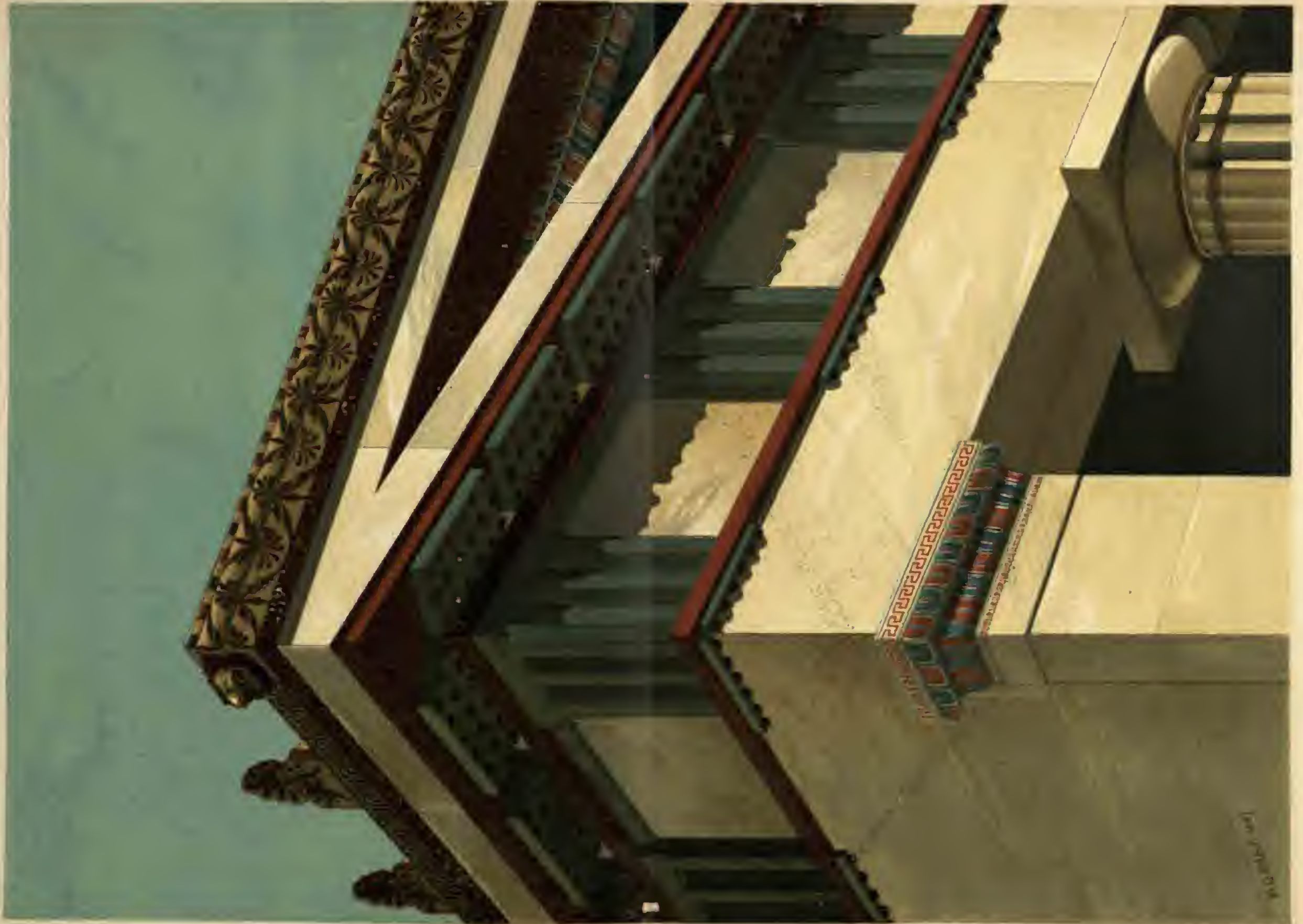
Decke und Gelson als am meisten vorspringende und profilierte Glieder sind somit die am reichsten bemalten, sie sind zugleich diejenigen Teile, an denen verschiedene Baumaterialien zusammentreffen und ein Ausgleich durch Farbe erforderlich erscheint. Wir müssen uns begnügen, zur Veranschaulichung der Gesagten auf Penroses bekanntes Werk hinzuweisen, ferner auf die sehr lehrreichen Blätter, die Dunn unter dem Titel »Konstruktive und polychrome Details der griechischen Baukunst« in *Erkams Zeitschrift für Bauwesen* Jahrg. XXIX Taf. 41. 43. 57 u. 63 veröffentlicht, sowie besonders auf die Taf. 3. 4 u. 5 bei Fenger. Auffällig und im Widerspruche mit unseren Ausführungen bleibt nur, daß Fenger am Parthenon auch dem glatten Friesstreifen über den Säulen, der dem skulptierten Wandfries entspricht, die gleiche blaue, bei letzterem als Hintergrund für die Figuren dienende Farbe gibt. — Leider sind wir ganz im ungewissen, ob und in welchem Umfange bei den Ornamenten Gold im Spiele gewesen ist¹⁾. Aus den Baurechnungen des Erechtheion in Athen

kann man auf eine ausgiebige Verwendung desselben zur Verzierung schließen, es bleibt jedoch mehr als zweifelhaft, ob man einen so kostbaren Schmuck, wie er sich für die prächtig ausgestatteten Bauwerke ihrer Hauptstadt eignen mochte, auch für alle, insbesondere dorische Bauwerke von einfacher Form voraussetzen darf. Viele der letzteren waren zumal in älterer Zeit im wesentlichen auf bloßen Farbanstrich mit nur geringem Ornament angewiesen. Bauten dieser Art sind z. B. die olynthischen Schatzhäuser gewesen, und auch an andern Orten hat es Gebäude von dorartigem Charakter genug gegeben. Als ein Beispiel hierfür mag die auf Taf. XLVI dargestellte Ecke eines dorischen Tempels in antia gelten²⁾. Sima und Stirnziegel, sowie der wasserapetende Löwenkopf sind aus Terrakotta gedacht. Seinen Proportionen, dem Charakter seiner Kunstformen nach würde das dargestellte Bauwerk etwa in das Ende des 6. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu setzen sein. Von der viel reicheren Profilierung und dem Ornamentenreichtum des Parthenon gibt uns das Titelbild bei Penrose eine Vorstellung.

Welt schwieriger als von der Bemalung dorischer Bauten können wir von der der ionischen, noch weniger von der der korinthischen Bauwerke eine befriedigende Anschauung gewinnen. Es liegt dies zum Teile an dem Umstande, daß im Verhältnis diese zu dorischen nur eine geringe Anzahl ionischer Monumente, namentlich aus älterer Zeit, bekannt geworden sind, dann auch daran, daß die wenigsten darunter Bauten mit verputzter Oberfläche sind. An diesen hatten aber Farben, besonders wo sie dem Putz beigemischt sind, viel länger als am Marmor oder Kalkstein. Glücklicherweise sind in Olympia einige Putzbaute gefunden, und zwar des schlechten Baumaterials wegen, ohne plastische Details, nur mit glatten Profilen ausgeführt. Für diese erweist sich nun ebenso wie für die dorischen als Regel die Bemalung. An einigen Gesimsstücken von einfacher Form, wie Abb. 1494, erscheint ein Kymation mit dem herzförmigen sog. lesbischen Blattornament (blau, die Zwischenblätter rot, der Grund wahrscheinlich gelb) und darunter ein Mäander (weiß auf rotem Grunde). An der Unterfläche des Gelson waren unzweifelbige Spuren von Rot, wie an den dorischen Gesimsen, erkennbar. Wie weit die Bemalung sich auch auf das plastische Ornament erstreckte, ist nur aus wenigen vereinzeltten Beispielen ersichtlich. Am Tempel von Priene und dem Mausoleum zu Halikarnass, die beide von dem Architekten Pytheos erbaut sind, erscheint der Grund zwischen den skulptierten Eierstäben blau, in Halikarnass hat sich außerdem in den Vertiefungen an den Rändern des fest-

¹⁾ Fenger vermutet, daß die so häufig bei den Deckenbalken und Wandgliedern vorkommende Mäanderzeichnung in Rot auf blauem Grunde, die von weiterem Standpunkte aus gesehen nur undeutlich wirken kann, ursprünglich vergoldet gewesen sei. Das Rot hätte dann, wie bei uns und nachweislich auch im Altertum, nur als Untergrund für die Vergoldung gedient.

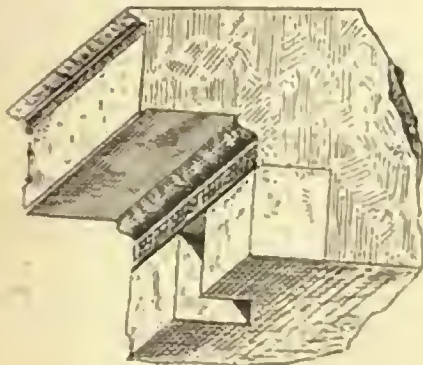
²⁾ Die Ausführung dieser Tafel hat Herr Baumeister P. Graef freundlichst übernommen.



Pediment eines dorischen Antiktempels



schen Kymationornamente Rot erhalten. Ganz das gleiche fand sich bei einem Sarkophage in Gizeht. Wenn ferner Newton anführt, daß an den Figurenfriesen des Mausoleum zu Halikarnass der Grund zwischen den bemalten Figuren ebenfalls gefärbt und zwar blau war, so entspricht das auch durchaus der dorischen Polychromie. Was im allgemeinen von der Bemalung der Profile gesagt war, gilt auch für diejenigen am ionischen Kapitell. Zunächst kommt hier das abschließende Kyma in Frage, so dann erhalten namentlich die zwischen den Voluten sichtbaren Profile ein jedes sein charakteristisches Ornament, so ist der Torsus über dem Kyma mit Flechtwerk oder Schnuppenornament verziert, wo an seiner Stelle eine Platte auftritt, zeigt diese den Mäander,



1401 (Zu Seite 1340)

das Kyma selbst das bekannte Blattwerk, der Rundstab darunter das Astragalornament. Beispiele der Art lieferten die Säulenkapitelle der olympischen Palästra, wo noch überall die Malerei an Stelle der an anderen mit gutem Steinmaterial versehenen Orten schon längst plastisch gearbeiteten Ornamente antritt. Der Palästra gehört auch ein Antekapitell an, das im übrigen ganz wie die dorischen behandelt, an seinem Halse mit sehr frei gezeichneten Ranken und Anthemien verziert ist. Ein bemaltes ionisches Kapitell aus weit älterer Zeit und in Athen gefunden, hat Hilfford a. a. O. Taf. XIII dargestellt, und auch neuerdings wieder sind bei den Ausgrabungen auf der Akropolis mehrere mit gut erhaltener Bemalung aus Licht gefördert. Allem Anscheine nach hat die Farbe beim plastischen Detail nur als Hintergrund gedient. Von der Mitwirkung des Goldes können wir uns hier so wenig wie bei dem dorischen Stile eine Vorstellung machen. Der Gang der Entwicklung ist dann vielleicht der gewesen, daß die Ornamente immer reicher und mit stärkerem Relief gearbeitet wurden, so daß man durch die verstärkte Schattwirkung derselben einen Ersatz für die allmählich zurücktretende Farbe gewonnen. Auf dieses Moment und seinen Einfluß auf die Entwicklung

auch der modernen, aus der Antike abgeleiteten Architektur hat namentlich Semper wiederholt hingewiesen. In gesteigertem Maße muß dies bei der korinthischen Baukunst der Fall gewesen sein; um so mehr aber fällt es auf, daß gerade an den plastisch am reichsten ausgebildeten Banteilen dieses Stils, den Kapitellen, gelegentlich Farbe zur Hilfe genommen wurde. An den Säulen- und Halbsäulenkapitellen des kleinen Vorhauses am Eingange zum olympischen Stadion, der dem 2. Jahrh. v. Chr. angehört, sind zahlreiche Farbapuren erhalten, aus denen hervorgeht, daß die Kapitelle ganz bemalt gewesen sind, und zwar mit rotem Grunde am Kelch, während das Blattwerk abwechselnd grün und gelb ist. Der Überfall der Blätter zeigt immer eine andre Farbe als die Vorderfläche und zwar die korrespondierende des Nebenblatts. Die Steinbauerarbeit der Kapitelle aus dem einheimischen Muschelkalk ist ziemlich derb, ohne große Ausladungen und bedurfte vielleicht der Ergänzung durch Farbe. Ganz ähnliche Bemalung zeigt ein im Museum zu Syrakus vorhandenes, vielleicht der gleichen Zeit angehöriges korinthisches Kapitell von sehr zierlichen, freien und weit ausladenden Formen. Stehen diese Beispiele vollständiger Polychromie vereinzelt da oder sind sie gar die Regel? Schwerlich das eine oder andre. Für die farbige Behandlung korinthischer Kapitelle muß die hellenisch-orientalische Kunst — man denke nur an die Pylonkapitelle Egyptens und andre Formen aus der Ptolemäerzeit — Vorbilder genug dargeboten haben, die auch anderwärts reproduziert sein werden. Die Stuckkapitelle in Pompeji sind ebenfalls, wenn auch späterer Zeit angehörende Beispiele hierfür. Die Annahme jedoch, daß dieser Branch auch nur während einer bestimmten Zeit der alleinherrschenden gewesen oder gar bei den Marmortempeln Roms die Regel gebildet hätte, wäre vollkommen unberechtigt.

Für die polychrome Architektur fanden die Römer bald in der polylythien Kunst einen Ersatz, indem sie für Basen, Schäfte und Kapitelle der Säulen verschieden und verschiedenfarbige Steinarten, manchmal sogar in Verbindung mit Bronze, verwendeten. In ausgedehnter Weise wurden ferner die bunten Marmorsorten zur Bekleidung der Wände benutzt. Die reichste Quelle hierfür bieten die spätantiken Monumente, für die farbige Ausschmückung der Wände neben Rom die verschütteten Städte am Vesuv. Den Ausgangspunkt dieser letzteren Dekoration haben wir bekanntlich in der hellenistischen, namentlich alexandrinischen Kunst zu suchen, deren Nachklänge und Nachbildungen immer deutlicher in Pompeji zu Tage treten. Doch gehört, wie schon eingangs hervorgehoben, dieses Kunstgebiet samt allem, was von der Ausschmückung der Monumente durch Wandbilder erhalten ist, ferner die bemalten Grabstelen, sowie endlich die Mosaiken in das Kapitel

Malerei. So ausgeschlossen nun auch der Branch farbigiger Wanddekorationen gewesen sein mag, so wäre es doch Willkür, daraus schließen zu wollen, daß nun auch jeder griechische Tempel oder öffentliches Bauwerk von anderer Bestimmung damit bedacht gewesen sei. Selbst ob ein einfacher Farbanstrich der Wände zur Vollendung und notwendigen Ausstattung derartiger Gebäude gehörte, wissen wir nicht. Wenn dies der Fall gewesen wäre, würde man die Wände des Erechtheion und der Propyläen in Athen schwerlich dauernd in einem Zustande der Bearbeitung belassen haben, der eine vollständige Polychromie geradezu ausschließt. Am Tempel zu Aegina will man freilich orangegelbe Farbreste an Wandquadern und sogar am Fußboden roten Stucküberzug bemerkt haben. Gewiß wird mancher griechische Tempel außer dem farbigen Schmucke des Gebälks, der Pterondecke, der Akroterien in dem einfachen weißen Kleide seiner Marmorquadern oder Stuckflächen dagestanden haben. Was die Untersuchungen gerade in dieser Frage erschwert, sind folgende Umstände. Zunächst der, daß die Wandquadern überall das gesuchteste Baumaterial für die Zerstörer antiker Gebäude bildeten und daher vielfach in Neubauten verschwunden sind. Manche alte Schilde sind ungeteilt, weil sie verfallen oder den nachfolgenden christlichen Geschlechtern knosförmig erschien, absichtlich zerstört worden sein. Bei der großen, vielleicht sogar überwiegenden Zahl von Gebäuden endlich, deren Wände nur aus einem Steinsockel aufgeführt, im Laufe der Zeit verfallenen, lufttrockenen Lehmziegeln bestanden haben, ist vollends in dieser Frage nichts mehr zu entscheiden. Wir müssen uns daher weiterer Ausführungen oder Vermutungen enthalten, da vorerhand das tatsächliche Material nicht genügt, um daraus sichere Ergebnisse zu gewinnen. Nur einige Bemerkungen über die Technik der Bemalung, sowie über ein noch zu wenig beachtetes, für die Polychromie aber bedeutsames Gebiet, das der architektonischen Terrakotten, erscheinen hier am Platze.

Von der Malerei auf Putz ist schon oben ausführlicher die Rede gewesen. Die Bemalung des Marmors beruht auf dem enkaustischen Verfahren, demzufolge die Farben, wie man annimmt, in einer Wachlösung auf dem Stein aufgetragen, in die Poren eindringen und mit heißem Eisen auf der Oberfläche glatt gerieben wurden. Wo die Farben verschwanden, kann man die Zeichnung wie auf dem Putze noch an den eingeritzten Umrissen erkennen. Oft aber wurde die Farbe ohne eingeritzte Umrisse ganz pastos wie eine dicke Kruste auf den Stein aufgetragen. Für die Erklärung der beiden Pliniusstellen XXXV (39), 122 und XXXV (41), 139 über die enkaustische Malerei dürfen wir auf die neueste Schrift von O. Donner und Richter über Technisches in der

Malerei der Alten, insbesondere in deren Enkaustik (München 1885) verweisen.

Bei der Bemalung der Terrakotten hat man die Farben fast immer vor dem Brande auf die Formstücke aufgetragen. Der Brand war bei ornamentierten Stücken ein verhältnismäßig schwacher im Gegensatz zu den Dachziegeln, die stärker gebrannt sind. In einzelnen Fällen nur scheint die Bemalung nach vorherigem Brande vorgenommen und hierauf ein zweiter Brand erfolgt zu sein. Andererseits finden wir, und zwar bei den ältesten Terrakotten, eine doppelte Bemalung, indem dieselben, bevor sie in den Ofen kamen, mit einem brunschwarzen, bisweilen rotbraunen erdigenartigen Farbton gleichmäßig überzogen wurden, auf den ab dann die einfachen strengen Muster, geradliniges Blattwerk, Zickzack-Rauten-Schuppen-Ornament und Rosetten in hellen Deckfarben (meist rot, gelb und weiß) aufgemalt wurden. Das Hauptbeispiel hierfür ist der in allen charakteristischen Teilen wieder aufgefundenen Dachschmuck des Herakleion, vornehmlich sein großes, schalenförmiges Akroterion von 2,25 m Durchmesser (veröffentlicht in Ausgrab. zu Olympia V Taf. XXXIV; vgl. oben Abb. 127b). Dieser ältesten Gattung folgt eine in der Art der Bemalung völlig abweichende, der schon die ältesten in Stelien und Untertallen gefundenen Terrakotten angehören. Hier haben sich die Ornamente, unter denen sich bald auch Anthemionschemata finden, in rhythmischem Wechsel zweier dunkler Farben, Schwarzbraun und Rot, von einem warmen gelblichen Tone als Untergrund ab. Beispiele dieser Art sind auf Taf. XLV zusammengestellt. Hierher gehören auch die sämtlichen Verkleidungsstücke der steinernen Geisa, N 9 und 11 vom Geloerschutzhause in Olympia und vom mittleren Burgtempel (?) in Selinus, sowie die beiden unter N. 6 und 7 zusammengestellten Fragmente, ferner die Simen N. 3 und 4¹⁾.

Vielleicht gleichzeitig mit der rotfigurigen Vasenmalerei tritt dann ein ganz entgegengesetztes Prinzip der Färbung auf, demzufolge die Ornamente in hellen, gelben oder gelblichen Tönen innerhalb eines glänzend schwarzen, bisweilen (wie in Athen) dunkelbokoladenfarbigen Untergrundes ausgepart sind. Mäander, Blattwellen und vor allem die frei entworfenen reizvollen Anthemionsmuster, entweder einzeln wie an Stirnziegeln, oder in Verbindung mit Rankenwerk zu Systemen verbunden, bilden die charakteristischen Ornamente dieser Kategorie. Taf. XLV zeigt unter N. 1 einen farbeerstah zur Verzierung der Ansichtsfäche eines Dachziegels, N. 5 einen Stirnziegel, N. 8 ein noch sehr streng gezeichnetes Simenmuster, alle drei Stücke aus Athen.

¹⁾ Ausführlicher handelt hierüber das 41. Programm zum Winckelmannsfeste d. archäol. Ges. zu Berlin, dem auch die angeführten Beispiele entlehnt sind.



1. Lorbeerzweig (Athen)



2. Flora (Sofina)



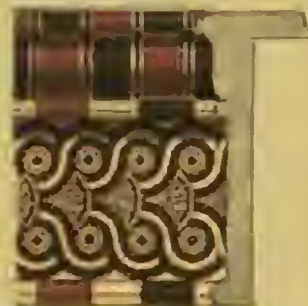
3. Meander und Gekrautes (Olymp)



4. Flora (Sofina)



5. Solostempel (Athen)



6. Verkleidungswerk (Sofina)



7. Verkleidungswerk (Sofina)



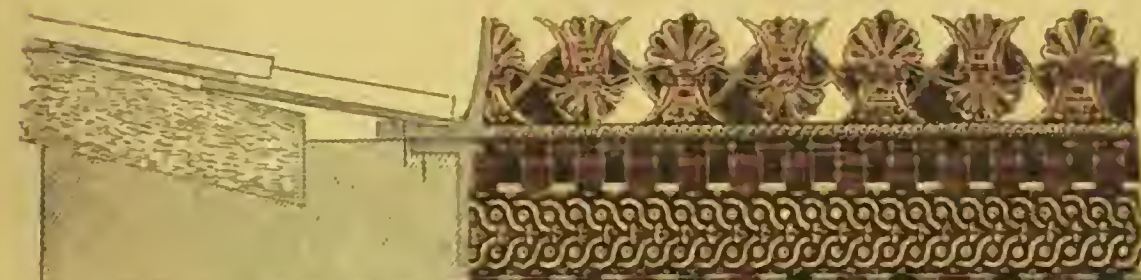
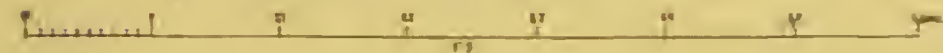
8. Flora (Aegypt)



9. Sima und Verkleidungswerk der Traufe (Deloschorizontus, Olymp)



10. Meander (Sofina)



11. Bekrönung mit Verkleidung am Giebel des Tempels C (Sofina)

Die Farbenskala der Terrakotten ist schon wegen des Herstellungsprozesses eine beschränkte: Braunschwarz, Schwarz, Rot und gelbliches Rot, endlich ein helles und bräunliches Gelb. Andre Farben, wie sie sich u. a. in Pompeji auf Thonstücken finden, z. B. Blau, sind auf einen die Oberfläche deckenden Stucküberzug gemalt. Der Marmor und Kalkstein erlauben natürlich die Anwendung von weit mehr Farben — es findet sich namentlich noch Grün vertreten —, weisen aber im übrigen, was die Färbung betrifft, dieselben verschiedenen Gattungen auf wie die Terrakotten. So wird die Art der Bemalung und Farbenzusammenstellung geradezu zu einem chronologischen Anhaltspunkte. Statt des Schwarz tritt bei der Malerei auf Stein, wie es scheint, durchweg das Blau auf. Am Zeustempel zu Olympia standen die Anthemienmuster und Mäander der Sima hell (vergoldet?) auf blauem Grunde. Es entspricht dies der oben erwähnten dritten Gattung der Bemalung von Terrakotta. Beispiele der zweiten Kategorie bieten mehrere Marmor- und Kalksteinsinen in Athen, Agrigent und Selinus. Hier waren also die Ornamente dunkelfarbig, z. B. blau und rot, alternierend auf hellem Grunde. Den Ausgang dieser stilistischen Entwicklung bilden bei den Terrakotten sowohl wie bei den Kunstformen in Stein die mehr und mehr plastischen Bildungen der nachklassischen griechischen (schon vom Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. an) und hellenistischen Kunst, in welcher die Farbe allmählich zurücktritt und nur etwa noch auf die Bemalung eines Kymation, eines Mäander und anderer kleiner Details sich beschränkt.

Wir stehen am Schlusse unserer Ausführungen, da weitere Einzelheiten eher verwirren, als das vorerhand nur lückenhafte Gesamtergebnis klären könnten. Gerade in jüngster Zeit hat die Frage der antiken Polychromie bei allen Freunden der Altertumswissenschaft, Künstlern wie Gelehrten, wieder das lebhafteste Interesse erweckt. Hoffen wir, daß unsere Anschauungen davon bald durch glückliche Funde — denn nur solche können uns weiterhelfen — ergänzt und bereichert werden. Das Bild freilich, das wir daraus gewinnen möchten, wird wohl dauernd ein unvollständiges bleiben, die farbige Gesamterscheinung eines griechischen Tempels in südlicher Sonne, inmitten seiner Umgebung, im Schmucke seiner Akroterien, Opfer- und Weihgaben und der übrigen uns unbekannten künstlerischen Zuthaten werden wir immer nur ahnen können. [K. Borrmann]

B. Polychromie der Bildwerke.

Wie fremdartig es unserm an farblosen Marmorbildwerken gewöhnten Geschmack auch erscheinen mag: nichts steht fester als die Thatsache, daß die Skulpturen des klassischen Altertums bemalt waren. Die antiken Bildwerke, die in der Zeit der Renaissance zu

tage kamen, hatten durch den tausendjährigen Schlummer im Erdboden alle Farbe verloren, etwaige geringfügige Spuren blieben unbeachtet, und so bildete sich das Vorurteil, daß die Griechen, um die Form recht rein zu Gesicht zu bringen, die Farbe verschmilt hätten. Wir wissen jetzt, daß Form und Farbe den Griechen untrennbar war und sein mußte, ja daß die Farbe eine viel wichtigere Rolle gespielt hat, als noch vor kurzem angenommen ward. Die ältesten Bewohner des Landes empfingen die maßgebenden Einflüsse vom farbenfrohen Osten. Verkleidung mit buntfarbigem Steinem, mit verschiedenartigen glänzenden Metallen war beliebt. Die alten Götterbilder waren größtenteils ursprünglich holzgeschnitten und natürlich buntbemalt oder mit buntfarbigem Stoffen umkleidet, bemalt waren die uralten Isole, die Tier- und Menschenfiguren aus gebranntem Thon, und Marmorfiguren sollte man weiß gelassen haben?

Die Transparenz des Marmors ermöglicht lebenswarme Wiedergabe der Haut. Dieser einzigartige Vorzug des kostbaren Materials ward durch heizendes und lasierendes Verfahren bei Auftrag des lirkenden Stoffes gesichert und gesteigert (Tren). Schon Quatremère de Quincy, einer der ersten, die für Polychromie mit Überzeugung eintraten, hat 1815 die Unmöglichkeit betont, daß inmitten energisch farbig gestimmter Architektur die Bildwerke hätten weiß bleiben können. Und wenn die Thonfiguren schon frühzeitig und durch die ganze Blüthezeit der griechischen Kunst hindurch mit einem weißen Kalkgrund überzogen und auf diesem erst die bunten Farben aufgemalt wurden, so erscheint die Vermutung nicht unberechtigt, daß sie auf solche Weise erst künstlich gewissermaßen zu weißen Marmorstatuen gemacht werden sollten, daß demnach auch diese eine ähnliche Bemalung gezeigt haben müssen.

Es fehlt auch nicht an litterarischen Zeugnissen. So spricht Plato (Rep. IV, 420C) von *ποικίλῃ ὑπόφωτο*, bei Plutarch (glor. Athen. VI, 348F) werden neben *ἀνακτιστῶν ὑποφωτοῖς* (Wachstücker) und *χρυσωτοῖς* (Vergolder) auch *βορφαῖς* (Bemaler) genannt. Auch von bemalten Reliefs (*ποικίλοι τόποι*) ist die Rede, einzelne Statuentheile werden zuweilen mit bestimmten Farben bezeichnet. Am wichtigsten ist die ausdrückliche Bemerkung des Plin. 35, 153 über das Verhältnis des berühmten Malers Nikias zu Praxiteles: *hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias marmura ulmorisset; nihilum circumfusiōis eius tribuebat*. Den höchsten Reiz seiner Bildwerke fand also ein Praxiteles in einer von Künstlerhand ausgeführten Bemalung. Nur ein bedeutender Meister konnte der schwierigen Aufgabe völlig gerecht werden, und wenn der stolze, fürstlich reiche Nikias sich herbeiliess, eine Statue zu bemalen, so mußte ihm die Aufgabe als eine wichtige

und ehrenvolle erscheinen. Wie weit die Färbung sich erstreckt hat, wissen wir freilich nicht, der Ausdruck *circumlitio* scheint auf eine gewisse Beschränkung hinzuweisen, vielleicht ist damit gemeint, daß nicht die großen Flächen, sondern nur Ränder, Säume, bestimmte Einzelheiten Farbe erhalten haben. An der einzigen Praxitelischen Statue, die wir besitzen, am Hermes aus Olympia, zeigten die Sandalenbänder noch Spuren von rot und gold. Ein pompejanisches Bildchen (Helbig N. 1448; Abb. 1495, nach Mus. Borb. VII, 3) führt uns nach Treus gewiß

die Farbgebung besonders ausgedehnt, kräftige satten Farben bevorzugt zu sein. In der Folgezeit wären lichtere Töne, rosa, hellblau und besonders gern gold benutzt. Natürlich ist die Farbenskala auch und nach bedeutend reicher geworden. Aber der Geschmack wechselte nicht nur im Laufe der Zeit, er war auch je nach den Gegenden und ihrer Bevölkerung verschieden. Die grellbunte Färbung der Reliefs an den etruskischen Aschenkisten hätte zu gleicher Zeit in Griechenland schwerlich Liebhaber gefunden. Endlich ist zweifellos auch je nach der

Bestimmung der Skulpturen verschieden verfahren. Es war nicht gleichgültig, ob eine Statue für sich wirken oder den Teil eines größeren Ganzen bilden sollte. Und selbst im ersteren Falle ist wenigstens bei größeren Bildwerken sicherlich auch der beabsichtigte Ort der Aufstellung mit in Betracht gezogen. — Auch das ist bemerkenswert, wie oft und besonders in älterer Zeit der Bildhauer mit der Bemalung gerechnet hat. An den olympischen Skulpturen erscheinen manche Köpfe ohne Haar; Bemalung sollte es zu Gesicht bringen. Man sieht den Schmuck nicht, welchen Hegeso auf dem bekannten Grabrelief aus dem Kasten nimmt, das die Dienerin ihr reicht; er war gemalt. Vgl. die Bemerkungen von Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildwerke (Berlin 1885) zu N. 20, 21, 34, 37, 45, 46, 91, 99 u. a. f. und oben S. 854 u. 866 f. Mit Recht weist L. Mitchell, *history of anc. sculpt.* 190 auf das stilistische Feingefühl hin, das die entwickelte griechische Kunst ge-



1494. Malerin vor einer Bildstatue.

richtiger Erklärung in das Atelier einer Malerin, die beschäftigt ist, eine hölzerne Herme nach einer am Boden vor ihr stehenden Farbenskizze zu bemalen. Sie scheint zu prüfen, während sie den Pinsel dem Farbenkasten nähert, ob die eben aufgetragenen Farben auch die gewünschte Wirkung hervorrufen. Aufmerksam schauen die Besucherinnen ihrer Arbeit zu.

Wie solche Werke nach ihrer Vollendung auszuweisen haben, werden wir bestenfalls nur hie und da ahnen können. Es sind jetzt aus allen Perioden genug Bildwerke mit Farbspuren vorhanden, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß Bemalung bis weit in die Kaiserzeit hinein kaum so ganz gefehlt hat, zu verschiedenen Zeiten aber verschieden behandelt worden ist. Man hat bemerkt, in älterer Zeit schiene

rado dadurch bekunde, daß sie kleinere Verzierungen wie Halsketten, Ohrringe, verzierte Gewandbahn u. dergl. nicht in Marmor ausgeführt, sondern der Malerei überlassen habe.

Natügemäß hat sich die Bemalung nirgends so gut erhalten, wie bei den in Pompeji ausgegrabenen Bildwerken und besonders denen, die den letzten Jahrzehnten der Stadt angehören. Das Neapler Museum bietet deren eine reiche Auswahl. Besonders lobhaft erscheint die Färbung noch an einer Aphroditestatnette, die unsere Abb. 1496¹⁾ (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 7) möglichst genau wiederzugeben sucht. Manche lechteren Farben haben sich freilich auch

¹⁾ Abb. 1496 befindet sich auf Taf. XI.VII



1896 Remalte Statuette des Aphroditis aus Pompeji. (Zu Seite 134.)



hier fast ganz verflüchtigt und so bleibt der jetzige Eindruck der Bemalung weit hinter dem vom Künstler gewollten zurück. Der Mantel der Göttin war auf der Innenseite himmelblau, ein breiter rosa Saum, der jetzt bis auf wenige Spuren verschwunden ist, bedeckte die meisten jetzt weiß erscheinenden Flächen. Rot war vermutlich auch das Rind in ihrem Haar, und ebenso müssen wir uns Sandalen, Sandalenbänder und Basa bemalt denken. Nur eine Frage, und gerade die, welche uns besonders interessiert, bleibt noch unerledigt: wie stand es mit der Behandlung der nackten Teile? Jetzt erscheinen sie sowohl an der Göttin wie an dem Idol, auf das sie sich stützt, völlig weiß, nur in der Nabelhöhle findet sich eine kleine Spur von rot und das gleiche ward an den Nasenlöchern bemerkt. Dittley, Arch. Ztg. 1881 S. 134 und Blümner, Technologie III, 202 schlossen daraus, „dass die nackten Teile einschliesslich des Gesichts mit einem durchgängigen Farbendüberzug versehen waren“; Overbeck, Pompeji *535 u. Anm. 207 hält die Schlussfolgerung für gewagt angesichts der Thatsache, dass trotz der trefflichen Farbenerhaltung die Statuette auch nicht die geringste Farbspur am Fleische zeige, und dasselbe bei den meisten, wenn nicht allen polychromen Skulpturen von Pompeji wiederkehre. Sollte sich die Richtigkeit dieser von Overbeck behaupteten Thatsache heransustellen — es fehlt bisher an einer eingehenden Untersuchung darüber —, so wäre damit eine sichere Entscheidung der ganzen Streitfrage doch nicht gewonnen. Was in der Kaiserzeit, was in Pompeji üblich war, braucht nicht für das ganze Altertum gegolten zu haben.

In der älteren Zeit scheint das Fleisch gewöhnlich keine bunte Farbe erhalten zu haben (vgl. Mittl. Ath. Inst. IV, 30; V, 21, 3), das steht z. B. fest für die aginetischen Giebelgruppen (Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildw. S. 34), doch findet sich vereinzelt auch Bemalung, wie auf dem Votivrelief bei Friedrichs-Wolters N. 117. Sicher bemalt waren die nackten Teile der Figuren auf den Reliefs vom Mausoleum. Es wird weiteren Beobachtungen vorbehalten bleiben müssen, für die Behandlung des Nackten in den verschiedenen Zeiten sichere Fingerzeige zu gewinnen. Dürfen wir die Thonfiguren als Zeugen brauchen, und ich bin überzeugt, wir sind dazu berechtigt, so ist für das 4. Jahrhundert und die Folgezeit eine feine, der Fleischfarbe annähernd ähnliche Färbung des Fleisches unzweifelhaft.

Die Augen sind sicher bis in die spätere Kaiserzeit, wo man durch plastische Ausführung einen Ersatz suchte, nie ohne Farbe geblieben. Was bei den Bronzefiguren Regel war, Einsetzung der Augen aus besonderer Masse, findet sich bei Marmorwerken verhältnismäßig selten. Bei unserer Statuette fällt die schwarze Zeichnung von Lid und Wimpern auf. Dem gleichen, unserm Geschmack wenig zusagenden

Verfahren begegnen wir bei vielen gleichzeitigen Figuren aus Pompeji, es muss damals besonders beliebt gewesen sein. Früher malte man die Iris gern rötlich braun, während das Weiss im Auge hellblau gefärbt ward. Das scheint auch bei den tanagraischen Thonfiguren die Regel gewesen zu sein. Ob die Lippen, was an sich wahrscheinlich ist, immer bemalt waren, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

Bleibt die Färbung der nackten Teile in den verschiedenen Zeiten eine noch nicht völlig erledigte Frage, so kann darüber kein Zweifel obwalten, dass alle Bildwerke ohne Ausnahme eine Beizung erfordern, in römischer Zeit durch Einreiben mit Illa zigen, etwas mit Öl versetztem Wachs. Dadurch ward der grelle Ton des Materials gemildert und eine gewisse Weiche und Ähnlichkeit mit der menschlichen Epidermis hervorgerufen, ohne dass das feine Korn des Marmors darunter litt. Die Hauptstelle über dies *χρυσωσις* genannte Verfahren ist Vitruv. VII, 9.

Schliesslich mag noch daran erinnert werden, dass in älterer Zeit Zuthaten von Metall durchaus üblich waren; besonders reich sind die aginetischen Giebelfiguren damit ausgestattet, und noch an dem Parthenonfries sind Kränze, Zügel u. dergl. bald in Metall ausgefüllt, bald durch Farbe wiedergegeben. Erst der Kaiserzeit dagegen war es vorbehalten — vereinzelt mag es schon früher vorgekommen sein —, die Bemalung der Gewänder dadurch zu ersetzen, dass man den nackten Teilen der Figuren Kleider aus Bronze (so an dem bekannten Antinous Bruchstück im Vatican, Friedrichs-Wolters N. 1660), oder aus buntfarbigem kostbaren Steinarten umlegte und ansetzte.

Litteratur: Hauptsächlich Trou, Sollen wir unsere Statuen bemalen? (Berlin 1884), Blümner, Technologie u. Terminologie der Gewerbe u. Künste III, 200 ff. (Leipzig 1884), wo auch die frühere Litteratur angegeben ist. Zuletzt Th. Alt, Die Grenzen der Kunst und die Buntheit der Antike (Berlin 1896) [v. R.]

Polykleitos. 1. Der berühmte Bildhauer, welcher zugleich Architekt und Toreut (Ziselour und Graveur) war. Als sein Vaterland wird bald Sikyon, bald Argos genannt; jedenfalls hatte er seinen dauernden Aufenthalt in Argos, woselbst er bei Ageladas (vgl. oben S. 331) in die Lehre ging und später als der hervorragendste Meister eine bedeutende Schule hinterliess. Aus mehreren neuerdings in Olympia gefundenen Inschriften haben Einige nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermutet, dass sein Vater Patrokles hiesse und dass die berühmten Künstler Daidalos (s. oben S. 401) und Naukydes (s. oben S. 1007) zu ihm in verwandtschaftlichem Verhältnisse standen. Mit Hereinziehung des jüngeren Polykleitos würde sich dann eine ansehnliche Familie grosser Künstler zusammenfinden. Indessen sind alle Beweise nicht

genügend, die Kombinationen noch nicht sprechend. Vgl. die Ausführungen bei Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer S. XX zu N 86. Die Hauptepoche von Polykleitos' Tätigkeit wird am genauesten dadurch bestimmt, daß er den Tempel der Hera zu Argoe, welcher im Jahre 423 v. Chr. abbrannte, wieder aufgebaut und mit einem hochberühmten Bilde der Göttin geschmückt hat. Da er übrigens mehrfach Zeitgenosse des Pheidias heisst, dem er als Vertreter der peloponnesischen Kunstrichtung gegenüber und zur Seite gestellt wird, so läßt sich annehmen, daß jener Bau und das Herabild seinem reiferen Alter angehört. Sonst ist von dem Verlaufe seines Lebens nichts bekannt.

Unter Polykleitos' Werken wird von Götterbildern neben dem Kultbilde der Hera unbezweifelnd nur ein Hermes genannt; von Heroen finden sich Herakles (zweimal) und eine Amazone; zahlreich dagegen sind die Statuen von olympischen Siegern, unter denen einige von hervorragender Meisterschaft einen typischen und geisthaften Charakter erzielten. Diese Werke waren, mit Ausnahme der Hera, sämtlich von Erz und stehen schon hierdurch in einem bestimmten Gegensatz zu denen des Pheidias, der zum größten Teile Marmorbilder schuf. Zugleich aber wird schon aus der Wahl der Stoffe klar, daß Polykleitos' Richtung nicht sowohl auf das Erhabene und Ideale im gebräuchlichen Sinne dieses Wortes ging, wie es bei Pheidias ersichtlich ist, als sich in den realen Kreisen des Menschenlebens hielt; und die überlieferten Kunsturteile bezeugen mit Übereinstimmung, daß des Künstlers Bestreben dahin zielte, aus der Natur und Wirklichkeit heraus zum vollkommensten Ebenmisse aller Körperteile, zur harmonischen Erscheinung eines durchgebildeten Mustermenschen zu gelangen. Von dem göttlichen Funken, der das Genie entzündet, ist in jenen Ansprüchen über Polykleitos nirgends die Rede, er suchte keine überirdischen Geübte seiner Phantasie zu verkörpern. Dagegen wird die größte Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in seinen Arbeiten stets rühmend erwähnt. Namentlich schreibt Quintilian seinen Gestalten sorgfältigste Ausarbeitung und würdigen Anstand (*diligentia ac decor*) zu, doch fehle ihnen das imponierende (*pondus*); damit er habe: zwar durch jene Würde die menschliche Gestalt über die gemeine Wirklichkeit erhaben, aber an die Höhe der Götter reiche er nicht; auch solle er die Darstellung des reiferen Alters gemieden und sich nicht über glatte Wangen hinausgewagt haben. (Quintil. XII, 10, 7: *diligentia ac decor in Polykleta supra ceteros, cui quinquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrachatur, deesse pondus putant, nam et humanae formae decorem addiderit supra verum. Ita non exemplaria decorum auctoritatem videtur; quin acetum quoque graviores dicitur refugisse nihil minus ultra laevis genus.*) Wenngleich die polierte Fassung des

letzten Satzes an tieferer Kennerschaft des Beurteilers zweifeln läßt, so liegt doch ein redender Beweis für Polykleitos' Eigentümlichkeit darin, daß er selbst eine Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers verfaßte, worin er einen Kanon, eine bindende Norm für die Künstler niederzulegen meinte, worin ohne Zweifel für ihn selbst also das Zentrum seiner Erkenntnis enthalten war. Eine solche Grammatik für Bildhauer zu schreiben konnte einem Pheidias nicht einfallen; höchst bezeichnend aber ist für Polykleitos, daß in dieser Schrift der Ausspruch vorkam, die größte Schwierigkeit für den Künstler beginne dann, wenn der Thon unter den Nagel komme. (Plut. *profect. in virt.* 17: *ὅς ἐστι χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οὗς ἂν εἰς ὄνυχον ὁ πηλὸς ἀφίκηται* und Quaeest. conviv. II, 3, 2: *χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχον ὁ πηλὸς γένηται.*) Der Sinn der vielbesprochenen Worte kann wohl nur dieser sein, daß der sorgfältige Bildhauer das nasse Thonmodell zuletzt durch Überführen der Finger und Gebrauch der Nagel (anstatt des Modellerstockens) zur höchsten und feinsten Vollendung zu bringen suche und das Tastgefühl als Probe derselben anzusehen habe, während der gewöhnliche Handwerkskünstler jener Zeit die letzte Felle wohl meist erst nach dem Guss an die Erzfigur legte und nur mit dem Raspel besorgte. Aus dieser äußerlichen Vollendung in der Formgebung im kleinsten konnte gerade bei dem scharfsich beobachtenden Griechenvolke dem Polykleitos ein solcher Ruhm erwachsen, daß schon Sokrates ihn als populäres Muster des Menschenbildners nennt (Xenoph. Memor. I, 4, 3: *ἐν ἀνδραγματοσίῳ*), nicht den mehr aristokratischen Pheidias, und daß er in zahlreichen Stellen der späteren Schriftsteller mit den anderen größten Künstlern gleichgestellt wird. Vollkommen hierzu stimmt auch, daß gerade er nach Plinius den Erzguss zur Vollendung gebracht und die von Pheidias angebahnte Kunst des Ziselierens vollends ausgebildet hat (Plin. 34, 56: *hic consummasse hanc scientiam facris laudandis indicatur et toreutice sic eruditus; ut Pheidias aperuisse*). Der Gegensatz des Idealismus und Realismus, welcher hiernach in Pheidias und Polykleitos verkörpert zu sein scheint, hat seinen kräftigsten Ausdruck in dem Ausspruche Varros gefunden, daß Polykleitos' Statuen vierschrittig und fast alle auch einer Schablone gefertigt seien. (Plin. 34, 56: *quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad unum exemplum*.) Das Wort *quadrata* ist hier dem griechischen τετραγώνω nachgebildet und bezeichnet ebenso wie jenes bei körperlichen Dingen das mehr Eckige, als glatt Gerundete, in geistiger Eigenschaft eine gewisse vierschrittige Deutlichkeit, wie sie dem dorischen Stamme, also gerade den Peloponnesiern, am ehesten zukommt, den grundrührlichen, aber etwas schwerfälligen Biedermann. Gemeint ist also die gewissermaßen vierkantige Form des Rumpfes, welche ein stam-

miges Ansehen gibt und die quadratische Gesichtsform, welche bei flachem, wenig gewölbtem Schädel mit einer breiten und niederen Stirn breite Backenknochen und ein stumpfes, breit vortretendes Kinn verleiht, wogegen die sanfte Rundung eines ovalen attischen Antlitzes bedeutsam absteicht. (Man vergleiche Philostr. Heroic. p. 673: τετραγῶνος ἡ ἰδέα τῆς πινός und p. 715: τὴν πινυ τετραγῶνον οὐσαν καὶ ἐββεγκύαν. Plat. Protag. 339: νοῦν τετραγῶνον. Cels. II, 1: *corpus autem habilissimum quadratum est, neque gracile neque obesum*, also mittlere Kräftigkeit. Suet. Vespas. 20: *statura fuit quadrata, compactis firmisque membris*.) Wenn aber Polykleitos' Figuren (in übertriebenem Tadel) fast alle nach einer und derselben Schablone gefertigt erschienen (*ad exemplum, κατὰ τὸ παράδειγμα*)¹⁾, so erklärt sich dies aus dem gewissenhaften unnatürlichen Festhalten an jenem Kanon, dem selbstgefertigten Regelmache über die Proportionen, wegen deren strikter Durchführung man besonders eine Figur des Meisters zu beloben und als Musterbild hinzustellen pflegte. Es war dies ein speertragender Jüngling (Doryphoros), wie Plinius sagt: schon im Wachstum näher dem Manne, den die Künstler das Modell nennen, weil sie die Maße an ihm abnahmen, wie aus dem Buche, und Polykleitos allein hat damit in einem Werke der Kunst gewissermaßen ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen. (Plin. 34, 55: *idem et doryphorum viriliter puerum [et] quem canona artifices vocant linamenta artis ex eo petentes veluti a lege quidam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere indicatur*.) Diese gefeierte Statue nun hat man, wie sich immer mehr herausstellt, mit vollem Recht wieder erkannt in einigen abgeschwächten Marmorkopien späterer Jahrhunderte, unter denen eine in Neapel befindliche (Abb. 1497, nach Photographie) am besten erhalten ist. Friederichs, der diese jetzt allgemein gebilligte Vermutung zuerst aufgestellt hat,

¹⁾ Andre übersetzen: nach dem Modelle, also ohne idealisierende Vervollkommenung der sichtbaren Natur, was für gewisse Verhältnisse auf dasselbe hinausläuft.



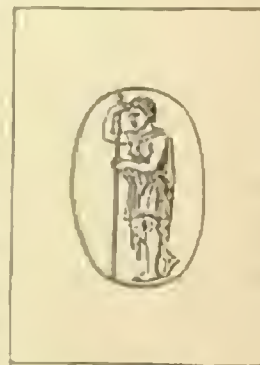
1497 Der Speerträger von Polykleit.

Beschreibung (Verr. II, IV, 3, 5) von höchster Anmut, in jungfräulicher Haltung und Kleidung, die mit erhobenen Händen Körbe mit heiligen Geräten auf den Köpfen festhielten, haben wir uns als Dienerinnen der Hera in Argos und etwa in der Art der Jungfrauen am Erechtheion (s. oben S. 490 mit Abb. 535) und ähnlicher Figuren vorzustellen. Eine Gruppe von zwei würfelspielenden Knaben (*δορπαῖς*), die sich später im Palaste des Kaisers Titus zu Rom befand und von der größten Menge als das vollendetste Werk gepriesen wurde (*hoc opere nullum absolutius plerique judicant*, Plin. 34, 55; zum Gegenstande vgl. oben S. 113 Abb. 156), ist vielleicht ihres genrehaften Gegenstandes wegen eher dem jüngeren Polykletos zuzuschreiben (s. unten S. 1354). Aus dem Kreise heroischer Darstellungen hören wir nur kurz von einem Herakles als Hydratöter und einem Iulian, welcher die Waffen ergriff; beide sind als jugendliche Heldenfiguren zu denken, ohne jenes spätere Übermaß von Gliederentwicklung, wenigstens kein positives Zeugnis dafür vorliegt. — Einer Schwierigkeit entgegengesetzter Art, nämlich der Verlegenheit in der Wahl aus vorhandenen Denkmälern, begegnet wir bei der Bestimmung der berühmten Amazonenstatue des Künstlers. Nach einer bei Plinius aufbewahrten Anekdote kam es einst zum förmlichen Wettstreit zwischen den berühmtesten Künstlern, obwohl sie verschiedenen Zeitaltern angehörten. Um nämlich für den Tempel der ephesischen Artemis eine Amazone als Wollgeschenk darzubringen, wollte man durch die konkurrierenden Künstler, welche anwesend waren, selbst die preiswürdigste durch Abstimmung auswählen lassen. Der Kunstgriff gelang, insofern ein jeder natürlich seine eigene für die vorzüglichste ansprach, als das zweitbeste Werk aber von allen das des Polykletos genannt wurde. Den nächsten Platz erhielt dann Pheidias, den dritten Kresilas aus Kydonia, den vierten Phrymon. (So mit Berichtigung eines bei Plinius 34, 53 unzweifelhaft untergelaufenen Versehens.) Das in dieser Erzählung enthaltene ästhetische Kunsturteil zu verstehen und nachzuprüfen, erschwert uns diesmal nicht nur der Mangel an Nachrichten über die Auffassung und Haltung jeder einzelnen Statue, sondern namentlich auch bei aller Fülle des Materials die Feststellung und Deutung der erhaltenen Stücke. Denn von der Statue des Pheidias erfahren wir lediglich nur, daß sie sich auf einen Speer stützte, daß ihr Nacken sehr schön und ihr Mund besonders hübsch geformt war (Lorsan. *langg* 4: τὴν Ἀμαζῶνα τὴν ἐπερθεσμένην τῇ δορπίῳ — στήθεσσι δορυορτὴν — καὶ τὸν ὠκύεω); die des Kresilas war verwundet (Plin. 34, 75); und endlich hatte auch Strongylion eine Amazone gemacht, welche von der Schönheit ihrer Beine einen Beinamen führte (*οὐκνητος*).

Nun aber besitzen wir in mehr als einem Dutzend erhaltenen Amazonenstatuen, welche als römische Kopien griechischer Arbeiten der Blütezeit anzusehen sind, nur drei im ganzen so wenig von einander unterschiedene Typen, daß die Zuteilung der einzelnen an bestimmte unter den oben genannten Künstlern bis in die neueste Zeit schwankt und von einem Wettstreite schon wegen der äußeren Gleichartigkeit des Motiva so wenig die Rede sein kann, daß im Gegenteil eher eine Ähnlichkeit der verschiedenen Künstler von einander statgefunden zu haben scheint. (Man vergleiche für das Folgende die umfassende kritische Behandlung von Michellis im Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts I, 14 bis 47, der sich vorzugsweise auf Klügmann im Rhein. Mus. 1866 XXI, 321 ff. stützt.)

Indem wir auf Taf. XLVIII die Musterexemplare der drei Typen neben einander stellen, nämlich in Abb. 1500 (nach Mon. Inst. IX, 12) die Amazone in Berlin, welche beide Brüste entblößt hat, in Abb. 1501 (nach Photographie) die des Sosikles (eines Kopisten) im Capitol zu Rom, mit entblößter rechter Brust und Mäntelchen, und in Abb. 1502 (nach Photographie) die Matteische im Vatican, mit entblößter linker Brust, so bemerken wir zunächst die Gleichartigkeit der Bekleidung mit dem einfachen gegürteten und stark aufgeschürzten Wollschiton, welchem nur bei der capitolinischen noch ein kurzes, den Rücken deckendes Mäntelchen (*Chitras*) beigelegt ist, ferner aber das Motiv des zurückgesetzten linken (bei Sosikles rechten) Fußes, worin jene schon erwähnte Eigentümlichkeit der Polykletischen Statuen in auffälliger Weise wiederkehrt. Hinsichtlich des

Darstellungsmotiva steht fest, daß die capitolinische mit schmerzlich genecktem Haupte eine (in der Photographie nicht sichtbar gewordene) Wunde unterhalb der rechten Brust betrachtet, indem sie mit der linken Hand das Gewand wegzieht. Der ergänzte rechte Arm war jedoch nicht klagend er-



1500 Amazona.

hoben, vielmehr auf eine Lanze gestützt, wie eine Parthen Geminio (Abb. 1503, nach Klügmann). Die Amazonen in attischer Literatur und Kunst, Vignette zu S. 1) zeigt. Auffallender ist die Haltung der Berliner Statue, deren Arme mit dem Pfeiler nach Anleitung von Kopien sicher richtig ergänzt sind: sie hat ermattet und traumhaft den rechten Arm über den Kopf gelegt (vgl. dazu oben S. 100 Abb. 105), obgleich die unter der rechten Brust befindliche Wunde, aus der das



1470 Polyethylene Glycols (Au-5410 (14))



(b) Ammonio in Berlin. (Zu Seite 1260.)



*) Am Ende der Statistik im Capitol. (Zu Seite 180.)



1000 Manichaeische ~~Lehren~~ in Vollen. (ca 4 to 100)



Blut tropft, solcher Haltung widerstrebt, indem die Spannung den Schmerz bedeutend steigern muß. Inessen scheint nach der Übereinstimmung aller Repliken der Künstler wirklich sich über diese pathologische Beobachtung hinweggesetzt zu haben: es hat nicht etwa an dem Original von Bronze, wie man angenommen hat, die Wunde gefehlt —, wo durch doch das ganze Motiv unklar werden würde. Die Meinung Künigler, daß an der Bronze anstatt des Pfeilers eine Streitaxt gestanden habe, auf welche sich die Amazone mit der Hand stützte, ist schwach begründet. Einer Umwandlung aber bedarf selber die dritte Figur, aus Villa Mattei, deren Ergänzung mit dem wunderbar gehaltenen Bogen falsch ist. Nach einer Florentiner Gemme nämlich (Abb. 1504,



1504 Springende Amazone.

nach Möller, Denkm. I Taf. 81, 138 b), welche früher mit Unrecht verdächtigt war, hielt sie mit beiden Händen eine Springstange oder einen als solche dienenden Spieß (vgl. Homer B 814: πολυκρόφιον Μυρριν), mit welchem sie sich zum Sprunge anschlechte, während der Bogen, wie auch Spuren an den Repliken beweisen, nach altem Brauche zur Seite neben dem Köcher befestigt war. Wichtig ist ferner, daß außer beiden Armen und andern kleineren Teilen, die ergänzt sind, der Kopf nicht zur Statue gehört, sondern von einer Replik des capitolinischen Typus entnommen ist. Dagegen an der entsprechenden Statue in Petworth in England, der einzigen, deren Kopf erhalten ist (eine gute Abbildung davon gibt es noch nicht), läßt sich (nach Michaelis) schon in dem energischen Ausdruck des Gesichts, an dem geraden, sicheren Blick des Auges und dem geschlossenen Munde wahrnehmen, daß die Amazone nicht als Verwundete, sondern im Augenblick angespannter Kraftanstrengung dargestellt war. Wenn man nach Anlehnung der Geminie den Baumstamm nebst dem Helme (Stützen und Zusätze für den Marmor weg-

denkt, so ergibt sich das Motiv der zum Sprunge mit der Lanze sich bewaltenden Amazone (nach Oehl. Met. 8, 366: *sumit posita conamen ab hasta*) in voller Klarheit, wie dies Michaelis anführt, indem er mit Recht auf den Diskuswerfer (s. oben S. 458 Abb. 505) verweist. Indem die rechte Hand den Speer möglichst hoch faßt, wird die rechte Körperseite emporgerückt, während die linke Schulter sich senkt und die linke Hand den gleitenden Schaft noch nicht fest gepackt hat. Hat der Stab erst den geeigneten Platz gefunden, so wird der linke Fuß zurücktreten, damit aber beim Sprunge der Chiton nicht, wie so oft am Friesen von Phigalia (vgl. oben Abb. 1472, 1475 und am Mausoleum, Abb. 971, 972), sich stramme und das freie Anschauertreten der Beine hindert, ist er am linken Schenkel gelüpft und unter den Gürtel geschoben, ebenso wie die Lösung des Chitons auf der gesenkten linken Schulter aus dem Heddels hervorgegangen ist, dem Arm völlig freie Bewegung zu verstaten.

Was nun den Kunstcharakter dieser drei Typen anlangt, so nähert sich die Berliner Amazone (Abb. 1500) in Körperbau und Kopfbildung so sehr dem Doryphoros, daß sie schon dessen Schwester genannt worden ist, wir dürfen in den gedrungenen, kräftigen Formen des von aller Zartheit entfernten Mannweibes, in dem festen und eckigen Kopfe, dessen Gesicht nur andeutend seelischen Ausdruck trägt, getrost ein Werk des Polykleitos sehen, wie zuerst Klügmann ausgesprochen hat (Rhén. Mus. XXI (1866), 327 ff.). Abgesehen von dem Heddelsmotiv des zurückgesetzten Fußes, der starken Entblößung beider Brüste, der eierlichen Regelmäßigkeit der Gewandfaltung findet diese Hypothese starke Unterstützung in dem Umstande, daß von zwei als Seitenstücken gearbeiteten Bronzestatuen aus Herkulaneum die eine den Doryphoros wiedergibt, die andre eine der Herkulaner vollkommen entsprechende Amazone, bei der namentlich die rillenartige Behandlung des vollen, von den Schläfen zurückgestrichenen Haarwuchses charakteristisch ist. Unter der breiten offenen Brust zeigt sich in der symmetrischen Anordnung des Gewandes noch ein Rest archaischer Strenge; übrigens ist die Figur möglichst entblößt, und während auf dem Friesen von Phigalia (s. oben S. 1323 mit Abb. 1472 bis 1475) fast alle Amazonen unter dem geschlossenen Chiton noch lange bis zum Knie reichende Stiefeln tragen, ist hier, der bloß andeutenden Weise der Griechen gemäß, nur ein verzierter Riemen an der linken Ferse zur Befestigung des Spornes geblieben. — Die capitolinische Amazone ist etwas weidlicher, weniger mächtig und feiner gebildet; das Grundmotiv der Verwundung ist hier konsequent durchgeführt; neben dem physischen Schmerze empfindet sie Trauer als Besiegte. Die ganze Stellung ist natürlicher und besser motiviert. Man ist deshalb geneigt,

die Erfindung der attischen Schule, entweder dem Kresillos (wegen der Wunde) oder dem Pheidias (wegen der Stütze des Speeres) zuzuschreiben.



1305 Juno Ludovisi.

Michaelis versucht in feiner Weise das Abhängigkeitsverhältnis dieses Typus von dem ersten dadurch zu erklären, daß der Erfinder des zweiten seine Kritik des ersten ausüben und zeigen wollte, wie eine verwundete Amazone aus einem Gasse dargestellt sein müsse. Jedenfalls stellt das schönere

Oval des Untergesichts mit den dünnen, feingeschwungenen Lippen sich in Gegensatz zu der derberen Bildung des ersten Typus und verrät attische Formgebung. — Bei der Mattheischen Statue endlich, welche Andre ebenso wie die capitolinische als eine « Weiterbildung des Polykletischen Typus » anzusehen geneigt sind, wird die oben gegebene Auffassung von Michaelis, gestützt auf den einzigen erhaltenen Kopf der Statue in Petworth, von jetzt ab maßgebend sein müssen. Danach kann ihre Entstehung nicht viel später als die der verwundeten Amazonen angesetzt werden; den Namen des Künstlers zu bestimmen ist unmöglich. Daß aber bei der Schöpfung dieser drei einander so ähnlichen und doch wieder ganz verschiedenen Typen ein Wettstreit der Künstler in irgend einer Art (wie schon oben angedeutet) stattgefunden habe, hat große Wahrscheinlichkeit.

Zum Schluß sei uns nun zu der bedeutendsten Kunstschöpfung des Polykleitos, dem Urbilde der Hera in ihrem Tempel bei Argos, welches so berühmt war, daß es oft als Seitenstück des philiasischen Zeus aufgeführt wird. Leider ist die Beschreibung, welche Pausanias (II, 17, 4) von dieser Statue gegeben, nur auf die äußerliche Darstellung beschränkt: Die kolossale Figur aus Gold und Elfenbein saß auf einem vergoldeten Thron und hielt in der einen Hand einen Granatapfel (Symbol der ehelichen Fruchtbarkeit), in der andern ein Scepter, auf dessen Spitze ein Kuckuck saß, der Frühlingsvogel. Die hohe Stirnkrone war in Relief mit den Chariten und Horen geschmückt. Daß die Göttin weiße Arme aus Elfenbein hatte, daß sie übrigens züchtig und schön bekleidet war, erhält aus andern Schriftstellen; auch ihr königliches Ansehen, ihr schönes Antlitz wird gerühmt.

Seit Winckelmann hatte man ohne Bedenken eine Nachbildung dieses berühmten Götterbildes in der Kolossalgröße der Juno Ludovisi (Abb. 1305, nach Photographie) zu besitzen genannt, von welcher Goethe (XXIV, 286) bewundernd den Ausspruch that: « Keiner unserer Zeitgenossen, der zum erstenmale vor das Bild tritt, darf sich rühmen, diesem Anblick gewachsen zu sein. » Indessen mußte die allmählich gewonnene tiefere Einsicht in die Entwicklung der griechischen Kunst und die Unterscheidung der verschiedenen Epochen durch untrügliche Merkmale zu der Erkenntnis führen, daß es unmöglich sei, das Original der ludovisischen Büste dem Zeitalter des Polykleitos zuzuschreiben. Dagegen stellt Brunn (Bulletin 1846 p. 122 ff., Annali 1864 p. 297 ff.) die auf eine scharfe Formenanalyse gegründete und durch sicheres Stilgefühl unterstützte Behauptung auf, daß uns in einem kleineren, doch immer noch über Lebensgröße hinausgehenden Kopfe in Neapel (früher in Palast Farnese in Rom) der Typus der polykletischen Hera erhalten sei. Wir geben ihn in Abb. 1306



1356 Juno (Hera) in Neapel, sog. Huto Varrese. (Zu Seite 1352.)

nach dem Stiche in Mon. Inst. VIII, 1. Als fest stehend wird auch von den Gegnern dieser Hypothese angenommen, daß der farnesische Kopf (im Original) wohl älter sei als der ludovisische und der Kunstweise des Polykleitos sehr nahe stehe; nur wollen Einige ihn noch älteren (finden als für diesen Künstler zulässig sei, während Andere Remus Heranziehung und Deutung des homerischen Belworts der Hera (ἰσχυρὸς (kühn)ig) tadeln. Allgemein ist man jedoch einverstanden, daß der farnesische Kopf uns grade ein geläutertes Abbild von der homerischen Göttin bietet und die Strenge, Heftigkeit und Unbeugsamkeit der hochstavenen Gemahlin des Götterkönigs in ernstem, nicht durch weltliche Anmut gemilderten Zügen spiegelt. Eine vergleichende Charakteristik der Formen beider Büsten gibt mit treffenden Worten Friederichs: »Der Naxos Kopf steht senkrecht auf den Schultern, der Ludovisische neigt sich leise nach der linken Seite; jener ist so schlicht und schmucklos wie möglich, und das Abzeichen der Götterkönigin, die Stirnkrone, ist in strengster Einfachheit gehalten, hier dagegen umgibt ein zierlicher Perlenkranz das Haar und darüber erhebt sich eine mit aufsprühenden Blüten geschmückte Stirnkrone, die zugleich, indem sie nach der Mitte zu anwachsend die Höhenrichtung betont, den erhabenen Eindruck des Kopfes steigert. Und während jene auf alle reichen Fülle herb verzichtet, fallen hier, im Einklang mit der vollschwellenden Schönheit des Kopfes, lange Locken am Halse herab. Das Haar an jener ist straffer gezogen und erinnert noch an die drahtartige Mander des alten Stils, hader und flüssiger ist das Haar der andern. Die Stirn wölbt sich an beiden in ihrer unteren Hälfte vor, zum Ausdruck der Willensenergie, aber an jener so stark, daß die reine Glätte derselben durch eine Einbuchtung unterbrochen wird. Die Augen dehnen sich an jener mehr in die Breite, als in die Höhe, und lang und schwarz, mehr noch, als im alten Stil ablich ist, springen die Augenlider vor, an der Ludovisischen dagegen wölbt sich höher das groß aufgeschlagene Augenlid und der Augapfel tritt nach oben zu in schräger Profilinie hervor. Scharf geschnitten und mit geringer Fülle nach Art des alten Stils sind die Wangen an jener, hier von blühender Fülle und Rundung, und was jener besonders den Ausdruck des Herben und Unbeugsamen verleiht, das starke Vortreten des Kinns erscheint hier sehr gemildert.«

Von der Hera Ludovisi schrieb Schiller in dem 16. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen die berühmten Worte: »Es ist weiter Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Kopf einer Juno Ludovisi zu uns spricht, es ist keine von beiden, weil es beides ist. Indem der weltliche Gott unsere Anbetung liebt, antizipiert das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen

Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.«

Die Literatur über Polykleitos und die berühmten Werke findet sich bei Overbeck Gesch. d. Plastik II, 385 ff., bei Friederichs-Walters, Berliner Gipsabgüsse N 500—517 und in den dort citirten Schriften.

II. Polykleitos der jüngere, ebenfalls Bildhauer, welcher Schüler des Nankydes (s. oben S. 1007) genannt wird, also, so zu sagen, Enkelochüler des berühmten Polykleitos war. Eine leibliche Verwandtschaft mit letzterem ist an sich nicht unwahrscheinlich (vgl. oben S. 1245), wird aber nicht erwähnt. Auch von seinem sonstigen Lebensverhältnissen ist nichts bekannt, und die Schwierigkeit der Unterscheidung von dem berühmteren Namensvetter wird für uns dadurch vermehrt, daß schon im Altertum Ungenauigkeiten sich eingeschlichen haben und Plinius den jüngeren gar nicht kennt. Wenn die Urheberschaft einer Büste des Hephaeston, Freundes Alexanders des Großen, zwischen ihm und Lysippos streitig sein konnte, so muß ein Wehdedreifuß mit dem Bilde der Aphrodite in Amyklai für den Sieg bei Argos potamol noch dem älteren Künstler zugeschrieben werden. Unter den sicheren Werken des jüngeren ist das eigentümlichste ein Zeus Phillos, d. h. der Gott der Freundschaft und Gastlichkeit, welcher in dem 369 gegründeten Megalopolis einen Tempel erhielt und mit seinem Beinamen andeutete, durch welche sittliche Macht die hant zusammengewürfelte Bevölkerung der neuen Stadt geeint werden sollte. Die Darstellung dieses Zeus näherte sich der des Dionysos: er trug hohe Kothurne, in der einen Hand den Becher, in der andern den Thyrsosstab, auf dessen Spitze aber ein Adler saß; also der Anfang eines Göttergemisches. Das Bild des Zeus Mellechios in Argos und eine Gruppe von Apollon, Leto und Artemis auf dem Berge Lykone (zwischen Argolis und Arkadien) werden, da sie von Marmor waren, besser ihm als dem älteren zugeschrieben. Bei dem schon erwähnten würfelspielenden Knaben (vgl. oben S. 1250) betont man, daß die Genrebildneri eher dem jüngeren Zeitalter eignen. Eine Hekate aus Erz in Argos bildete mit einer zweiten von Nankydes und einer dritten aus Marmor von Skopas ersichtlich einen Dreiverein. Mindestens zwei Siegerstatuen in Olympia von seiner Hand werden angeführt; von zwei anderen sind die Inschriften noch vorhanden; dazu ist in Theben die Basis einer von ihm gefertigten Statue des Timokles gefunden, dessen Wageniege in Gattellen gefeiert werden. Man sehe über ihn außer Brunn und Overbeck noch Lowy a. a. O. zu N. 92. [Bm]

Polykles. Außer einem etwa 370 v. Chr. blühenden Bildhauer dieses Namens, von dem eine Statue des Alkibiades erwähnt wird, bezeugt uns um Olymp 156 (= 164 v. Chr.) eine Künstlerfamilie in Rom, welche sich um den Athener Polykles gruppiert. Um diese Zeit ließ Metellus, der Bezwinger Macedoniens, durch den griechischen Architekten Hermaklotos einen Tempel des Jupiter Stator und einen der Juno aus Marmor erbauen und beide mit einer prächtigen Säulenhalle umgeben, welche später nach Octavia der Schwester des Augustus benannt wurde (vgl. Art. »Rom«). Hier trat nun offenbar das Bedürfnis ein, auch für die Bildwerke bedeutende griechische Künstler in die italische Hauptstadt zu berufen, um von ihrer Hand dem, was römische Feldherren seit zwei Menschenaltern Prächtiges in griechischen Ländern gesehen hatten, einigermaßen Ebenbürtiges hinsetzen zu lassen. Leider besitzen wir über diese Hergänge nur ganz dürftige Notizen, welche erst durch scharfsinnige Kombination Brunn in Zusammenhang gebracht worden sind. Hiernach wurden die Götterbilder jener beiden Tempel von Polykles in Gemeinschaft mit seinem Neffen Dionysios, einem Sohne des Bruders Timarchides, gearbeitet, während von letzterem allein auch eine Statue des Apollon mit der Cithra in einem benachbarten Heiligtum aufgestellt wurde. Über einen Herakles und eine vielleicht von ihm heitrahende Musengruppe wissen wir nichts Näheres (s. Brunn, *Künstlergesch.* I, 541; *Arch. Ztg.* 1877 S. 13). Polykles hatte wieder zwei Söhne, Timokles und Timarchides (den jüngeren), von denen wir indessen nur einige in Griechenland selbst wiederum gemeinsam gefertigte Werke aus Pausanias kennen: die Statue eines Faustkämpfers Agasarchos in Olympia, einen bärtigen Asklepios in Elateia und in der Nähe eine zum Kampfe gerüstete Athene Krania, deren Schild von dem der Parthos in Athen kopiert war (Paus. VI, 12, 5; X, 34, 6, 7). Neuerdings kommt dazu eine auf Delos gefundene Ehronstatue des Römers C. Ofellius Ferox ohne Kopf und ohne Hüfte, nach der Inschrift ein Werk der beiden Vettern Dionysios und Timarchides des Jüngeren (vgl. darüber Lowy, *Bildhauerinschriften* S. 242 u. S. XXIII), welches aber in der ganzen Haltung und Anordnung, wie Overbeck mit Recht bemerkt, eine ziemlich getreue Nachahmung des Hermes des Praxiteles (s. Abb. 1291) bildet. Die jüngeren Künstler der Familie scheinen überhaupt keine besondere Originalität entwickelt zu haben. Dagegen wird von Polykles berichtet, er habe einen berühmten Hermaphroditen (aus Erz) geschaffen. Man hat freilich diese Notiz auf den älteren Künstler dieses Namens (s. oben) um deswillen beziehen wollen, weil sie sich in der Aufzählung von Kunstwerken früherer Perioden befindet (Plin. 34, 80); allein die Annahme eines Vorsehens des Plinius wird nahe gelegt durch die Be-

trachtung, daß ein Hermaphrodit, dieser spigge und das äußerste Raffinement erfordernde Gegenstand, sicher nicht vor der unbedeckten Aphrodite des Praxiteles, wahrscheinlich aber erst seit dem Eindringen asiatischer Religionen die Künstlerphantasie beschäftigt hat. Zudem, wenn Polykles eine berühmte Statue des Hermaphroditen schuf, so müssen schon andre unvollkommenere Kompositionen der Art vorhergegangen sein. Es wird also geraten sein, den jüngeren Künstler für dies Werk in Anspruch zu nehmen. Welches Motiv jedoch dieser in dem phantastischen Zwitterwesen zur Darstellung brachte (namentlich ob er liegend oder stehend gebildet war), laßt sich auch nicht aus den erhaltenen Abbildern erschließen (vgl. oben S. 672). Im übrigen finden wir über Polykles außer einer Athletenstatue nur die ganz unsichere Erwähnung von Museen seiner Hand. Von dem besonderen Charakter seiner Kunstwerke ist nichts überliefert. [Bm]

Polyxena. Durch Schillers schönes Gedicht. Cassandra ist uns die Annahme geläufig geworden, daß zur friedlichen Belegung des troischen Krieges Achill mit der Polyxena vermahlt, während der Hochzeitfeier aber hinterlistigerweise von Paris durch einen Pfeilschuß in die Ferse getroffen und daran dem Schicksale gemäß gestorben sei. Diese Version gehört jedoch erst der spätesten Zeit an und wird nur von dem Rhetor Philostratos und Scholiasten erwähnt und zwar mit verschiedenen Motivierungen, welche für die späte Erfindung zeugen. Bald sollte Polyxena bei der Begleitung ihres Vaters Priamos zur Lösung von Hektors Leiche Achills Liebe erregt haben und ihm verlobt worden sein; bald hätte er heimlich eine Zusammenkunft mit ihr gehabt, wobei Paris im Hinterhalte ihn erschloß; bald fand eine förmliche Vermählung im Tempel des thymbräischen Apoll statt und dort, wo Achill den Knaben Troilos einst überfallen hatte, lauerte jetzt Paris und traf ihn tödlich nach Schicksalsschlufs. Wie viel von älteren Elementen in der Sage steckt, ist nicht mehr auszumitteln; ihre nachhaltige Wirkung gibt sich jedoch in einem sehr späten Sarkophagrelief kund, welches in Madrid aufgefunden und von Jahn, *Arch. Ztg.* 1868 S. 1 ff. besprochen, sowie auch Taf. 13 abgebildet ist. Man unterscheidet auf den nicht vollständig erhaltenen großen Platten die Scene, wo der unbewaffnete Achill durch Paris soeben in die Ferse getroffen ist, ferner die Brautführung der Polyxena, drittens ein Opfer Agamemnons in Gegenwart des Heures; während eine vierte Scene unklar bleibt. Die Pöflichkeit des Gegenstandes für ein Grabmal, auch römischer Auffassung, leuchtet ein.

Über die Opferung der Polyxena s. »Hesperos« S. 751. [Bm]

Pompeji. Keine Fundstätte der alten Welt ist für unsere Kenntnis des Privatlebens im Altertum von solcher Wichtigkeit wie Pompeji. Was wir aus den alten Schriftstellern, aus Inschriften, aus andern Fundorten nur bruchstückweise und lückenhaft erfahren können, hier tritt es dem überraschten Blick in seiner Gesamtheit und handgreiflich vor Augen. Hier gewinnen wir mühelos eine deutliche Vorstellung vom Aussehen und von der Einrichtung der Häuser, Straßen und Plätze, hier können wir einen sicheren Einblick in das Leben und Treiben der Bewohner einer wohlhabenden und durch ihre Lage besonders begünstigten Landstadt. Gerade dieses Buch legt ein unverächtliches Zeugnis dafür ab, wie viel wir Pompeji verdanken. Seine Bedeutung für unsere Kenntnis der antiken Kunstgeschichte, besonders in bezug auf Malerei und Mosaiktechnik, des Bühnenwesens, der Badeanlagen, der Wasserversorgung u. dgl. m. ist an geeigneter Stelle hervorgehoben. Wo wir von der Einrichtung der Läden und Werkstätten hören, vom Handel, von Schmuckgegenständen, von Werkzeugen, immer stehen die Funde Pompejis in erster Reihe. Von allem dem wird auf den folgenden Blättern nicht die Rede sein können. Da der beschränkte Raum eine Auswahl aus dem unendlichen Reichtum, den Pompeji unserer Betrachtung darbietet, zur Pflicht macht, so sei hier vornehmlich dessen gedacht, was wir nirgends so bequem und so vollständig kennen lernen können wie in Pompeji, des (italisch-romischen) Wohnhauses und seiner inneren Ausschmückung. Ganz von selbst wird dabei die geschichtliche Entwicklung des Hauses und der Wanddekoration mit zur Sprache kommen.

Vorher müssen jedoch einige allgemeinere Fragen erledigt, und vor allem über Lage, Geschichte und Aufgrabung der Stadt die nötigen Nachweise gegeben werden.

Lange vor Menachengedenken war bei einem Vennusbruch ein gewaltiger Lavaström in südlicher Richtung dem Sarno angelassen, war kurz bevor er den Fluß erreichte, erstarrt und hatte sich am südlichen Ende etwas gestaut. Die so entstandene hügelartige Erhebung des Stroms, unweit des schiffbaren Sarno und nur etwa $\frac{1}{2}$ km von seiner Mündung ins Meer entfernt — die jetzige Entfernung beträgt über 2 km —, muß schon in früher Zeit zu einer Ansiedlung besonders geeignet erschienen sein. Zeuge dafür sind die Reste eines alten Tempels (griechischer Anlage, welcher, auf dem am weitesten nach Süden vorspringenden Punkte des Hügel erbaut, zeitlich dem großen Poseidon-Tempel von Paestum nahe stehen wird. Die Bedeutung des Namens Pompeji (Pompaiia) ist noch streitig. Den alten bald völlig graduierten ostlichen Bewohnern folgten ihre kriegerischen Stammesgenossen, die Samniten, die sich etwa um 421 v. Chr. der Küstenstraße bemächtigten. Im 4. Jahr-

hundert wurde die wohl damals schon in ihrem jetzigen Umfang ummauerte Stadt naturgemäß auch in die Kriege mit den Römern verwickelt; die Pompejaner werden das Schicksal der übrigen Samniten geteilt haben und zur Heeresfolge verpflichtet worden sein. Indes behielt die Stadt ihre Selbständigkeit. Wie weit Pompeji sich am Hannibalschen Kriege mitbetheiligte, wissen wir nicht. Die dann folgende lange Friedenszeit (201—90 v. Chr.) muß für die Stadt eine besonders glückliche gewesen sein. Auf Schritt und Tritt gibt sich in den erhaltenen Resten der damalige Wohlstand der Einwohner zu erkennen. Die Mauer verfiel und wurde vielleicht erst beim Herannahen des Bundesgenossenkrieges, besonders auf der am meisten gefährdeten Nordseite, ausgebessert und durch Thürme verstärkt. Wie viel Tempel die Stadt in jener Zeit außer dem alten griechischen besaß, ist nicht nachweisbar. Jedenfalls gehört in diese Zeit der Bau des großen Apollotempels (früher Vennustempel genannt) an der Westseite des Forums, der des Isis- und des Jupitertempels; letzterer, wahrscheinlich einer Dreifaltigkeit von Göttern geweiht, scheint erst — möglicherweise an Stelle eines älteren Heiligtums — erbaut zu sein, als der Marktplatz schon gleichmäßig geordnet war. Gegen das Ende dieser Periode wurde das Forum zum größten Teil mit vierfachen zweigeschossigen Säulenhallen umgeben. Südlich vom Apollotempel erhoht sich die Basilika, eine hohe, dem Markt zu geöffnete, dreischifflige, gedeckte Halle für Handel und Verkehr, an ihrer Rückwand erhoht die Gerichtsstätte, das Tribunal. Auch gegenüber, auf der Ostseite des Marktes lag damals schon ein öffentliches Gebäude (sog. Schola), doch ist seine Bestimmung unbekannt. Die Stadt besaß ferner in jener Zeit ein großes Theater mit geräumigen Säulenhallen an der Süd- und Westseite, eine Palästra (sog. Curia Atrium) und eine große Badeanlage (Stabianer Thermen). Die alten Thore — es sind deren acht nachweisbar — wurden, so weit sich das jetzt noch feststellen läßt, vermuthlich gleichzeitig mit dem Bau der Mauertürme durch einen gewölbten inneren Durchgang erweitert (Stabianer, Nolaner Thor), das der Sarnomündung zunächst liegende südwestliche Seethor seines Charakters als Festungsthor entkleidet. Und neben all diesen öffentlichen Bauten entstand eine große Reihe weiträumiger, prächtig ausgestatteter Privathäuser, die von dem damals herrschenden Wohlstande und zugleich von der wachsenden Macht griechischen Einflusses auf die Bewohner glänzendes Zeugnis ablegen.

Da kam der Bundesgenossenkrieg. Im Jahre 89, wo Herulanum und Stabia fielen, glücken die Schrecken der Belagerung und Zerstörung glücklich an Pompeji vorüber, nach der Rückkehr des Diktators aus Asien aber schlug auch Pompejis Stunde. Sullanische Veteranen wurden als Kolonisten dorthin

geschickt, viele Pompejaner verloren ihren Besitz und ihre Heimat und wurden vielleicht teilweise außerhalb der Stadt im Pagus Augustus Felix Suburbanus angesiedelt. Das römische Pompeji erhielt den Namen Colonia Veneria Cornelia Pompejanorum.

Nicht nur eine völlige Umwälzung der staatsrechtlichen und kommunalen Verhältnisse war die Folge dieses Ereignisses, auch für die Kultur und Baugeschichte in Pompeji bezeichnet das Eindringen römischer Elemente einen entscheidenden Wendepunkt. An die Stelle des hehaglichen, Ruhe und ruhigen Genuß liebenden, mit griechischer Bildung gesättigten Geschlechtes tritt jetzt ein anderes. Ein derherer Geschmack, ein nüchterner, praktischer Sinn kommt zur Geltung. Der Backsteinbau hält seinen Einzug. Vorher nur in ganz vereinzelten Fällen bei Säulen, vor allem bei der Basilika, verwendet, tritt er jetzt nach und nach vollständig an die Stelle der Tuffanien und Tuffpfeiler. Den praktischen Vorzügen, der Tragfähigkeit und Dauerhaftigkeit des Ziegelbaues gegenüber kam sein ungeschickliches schmuckloses Aussehen nicht in Betracht. Jetzt wird das dem Geschmack ausgeglichener Kriegsknechte gewiss besonders genehme Amphitheater erbaut; und seine Größe bekundet, daß man darauf rechnete, die Schaulustigen der ganzen Umgebung durch die Spiele nach Pompeji zu ziehen. Gleichzeitig wird an das ältere große Theater ein überdachtes kleineres angebaut (vgl. unten Art.), gleichzeitig in der Nähe, vielleicht an Stelle eines älteren Heiligtums, der capitolinischen Trias ein kleiner Tempel errichtet. Für den westlichen Stadtteil entsteht zugleich in der Nähe des Marktes eine neue Thermenanlage. In den folgenden Jahrzehnten scheint auch, jedenfalls vor 44 v. Chr., mit der Pflasterung der Straßen begonnen zu sein, zur Zeit der Verschüttung waren in dem jetzt aufgegrabenen Teile nur wenige Nebengassen noch nugepflastert. Das Forum wird allmählich mehr und mehr zum Versammlungs- und Festplatz umgestaltet und nach Norden und wahrscheinlich auch nach Osten für den Durchgangsverkehr völlig gesperrt. Vermutlich gehören in diese Zeit drei große Hallen für die städtische Verwaltung an der Südseite. Die Stadtmauern hatten alle Bedeutung verloren. Schon beim Bau des Amphitheaters war die Mauer mitbenutzt, im Süden und Westen ziehen nach und nach die nächstwohnenden Hausbesitzer nicht nur die Mauerstraße (Pomoerium), sondern auch die Mauer selbst mit in ihr Gebiet und bauen ihre Häuser in mehreren Stockwerken terrassenförmig auf und über die Mauer hinaus. Pompeji verliert gänzlich den Charakter einer behütigen, in gemächlicher Ruhe dahinlebenden, nach außen hin abgeschlossenen Landstadt; Handel und Gewerbe nehmen einen bedeutenden Aufschwung; schon be-

gibt sich der Einfluß der ionangebenden Hauptstadt Rom auch in Pompeji geltend zu machen.

So kommt die augusteische Zeit. Sie muß auch für Pompeji eine glückliche gewesen sein, eine glänzende neue Bauperiode beginnt, ein gelauterter Geschmack bekundet sich überall. Das ganze Forum wird nun mit schönem, glänzend weißem Kalkstein, sog. Travertin, gepflastert und mit einem Bogen zu Ehren des Augustus geschmückt. Das große Theater erfährt einen vollständigen Umbau, vermutlich wurde es den neuen Verhältnissen und Bedürfnissen besser angepaßt, eine Vergrößerung läßt sich nicht nachweisen. Als neue Erscheinung tritt nun der Kult des Kaiserhauses in den Vordergrund. Kurz vor Christi Geburt wird am Markt ein Tempel für den Genius Augusti (sog. Mercurtempel) gebaut, wenige Jahre später nördlich vom Forum den Thermen ausullanischer Zeit gegenüber ein Tempel der Fortuna Augusti. Und damit nicht genug. Als bald nach Augustus' Tode die Priesterin Eumachia an der Ostseite des Marktes eine weltraumige Säulenhalle mit gedecktem Umgang (*crypta*) errichten ließ, die gewiss Handelszwecken, vielleicht vornehmlich dem Zeughandel, dienen sollte, da unterließ man nicht, sie mit einer Kapelle zu versehen, in welcher das Bild der Mutter des regierenden Kaisers Livia als Concordia Augusta aufgestellt ward. Ebenso erhielt auch der Neubau eines Macellum, einer großen Halle für den Viktualienmarkt (sog. Pantheon), der in diese Periode fallen wird, seine religiöse Weihe durch die Ausstattung mit einem Sacellum. Auch in ihm fand man Statuen von Gliedern des Kaiserhauses. Und schließlich ist zwar ebenso wie die Konstruktion auch die Bestimmung des eigentümlichen Bauwerks ein Rätsel, mit dem man später die auf der Nordseite des Forums noch gebliebene Lücke zwischen dem Macellum und dem Tempel des Genius Augusti anfüllte: es bleibt immer noch das Wahrscheinlichste, daß auch dieses Gebäude, das mit Unrecht Senaculum (Versammlungsort des Stadtrates) genannt wird, dem Kaiserkult in irgend welcher Weise diente.

Der ersten Kaiserzeit scheint auch die Wasserversorgung Pompejis anzugehören. Woher das Wasser bezogen ward, hat sich noch nicht feststellen lassen, nenerdings glaubt man im Norden der Stadt dem Vestiv an Zuleitungsrohren aufgefunden zu haben. Um so besser läßt sich innerhalb der Stadt, auf den Straßen und in den Häusern, das künstliche Leitungsnetz verfolgen und die Vorrichtungen erkennen, mit denen man durch hoch auf Pfeilern angebrachte Wasserbehälter den Druck des Wassers auf die Blei- oder Blei- und Zinnröhren zu verteilen und abzuschwächen suchte. Vgl. Art. »Brunnen« und die Pompeji entnommenen Abb. 382 u. 383.

Pompeji muß bei seiner schönen, gesunden Lage damals einen großen Reiz selbst auf die verwöhnten

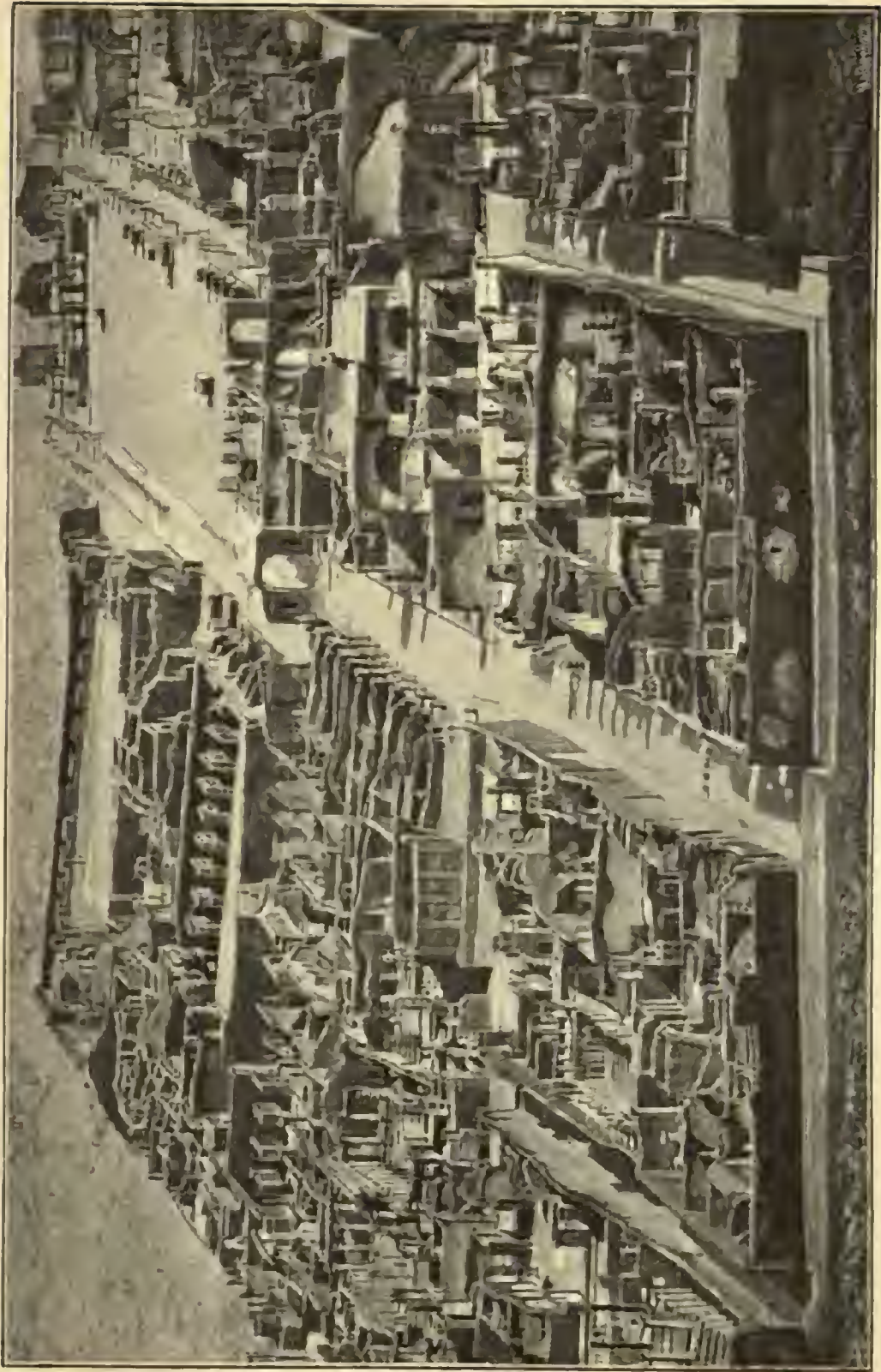
Hauptstädter umgeben haben. Besatz doch sollte der Kaiser Claudius dort eine Villa. Die wünschenswerthe Bequemlichkeiten fehlten nicht, Handel und Verkehr blühten und brachten der am Ausgang des reichen Samothals gelegenen Stadt Vorteil und Reichthum. Für Nuceria (Nocera) bildete es den natürlichen Stapelplatz, aber auch die bedeutend weiter und Neapel näher gelegenen Orte Nola und Acerra benutzten nach dem Zeugnis Strabon (V, 247) Pompeji als Hafen. Die Spiele in dem großen Amphitheater (es faßte vielleicht 20000 Menschen) brachten sicherlich oft genug die Bevölkerung der benachbarten Ortschaften nach Pompeji.

In jeder Hinsicht war die Stadt in erfreulicher Entwicklung. Da ereignete sich ein furchtbares Unglück, dessen Größe sich allmählich bei genauerer Erforschung der Stadt immer deutlicher offenbart. Die entsetzliche Schlufskatastrophe kündigte sich an. Am 5. Februar 63 wurde Pompeji von einem Erdbeben heimgesucht, das um so verheerender wirkte, je unerwarteter es kam. Viele Gebäude, besonders in den mittleren und südlichen Stadtteilen stürzten zusammen, fast auf Schritt und Tritt begegnet uns Beschädigungen, die mit Sicherheit auf diesen Unglückstag zurückgeführt werden können. Inschriftlich wissen wir, daß der Isistempel zerstört ward, aber kaum eines der öffentlichen Gebäude wird ganz verschont geblieben sein. Natürlich wird man die Schäden an den Privathäusern, soweit es sich nicht um völlige Neubauten handelte, möglichst rasch ausgebessert haben. Die Eifertigkeit solcher Reparaturen tritt überall zu Tage. Mit den Neubauten hat man allem Anschein nach, teilweise wenigstens, länger gezögert, bis die Furcht vor einer Wiederkehr des Ereignisses geschwunden war. Für Vieles, was anfänglich nur nothdürftig wieder hergestellt war, wird erst später ein Neuanbau als notwendig oder doch wünschenswert herausgestellt haben. Man ging nun besonnener und ruhiger ans Werk. Dem veränderten Geschmack und den gewachsenen Bedürfnissen ward Sorge getragen. Die glänzende Entwicklung des Backsteinbaues in der Hauptstadt blieb nicht ohne Einfluß. Eine neue Verkaufshalle wurde auf der Westseite des Forums angelegt, an seinem Südrande erhoben sich an Stelle der zerstörten Gebäude drei neue stattliche Hallen, in denen mit Wahrscheinlichkeit das Amtsansehn der höchsten städtischen Beamten, der Duumviren, das der Ädilen, der Markt- und Straßenpolizei, und der Versammlungssaal des Rates, der Decurionen, erkannt ist. Auch die Gebäude an der Ostseite des Marktes erhielten jetzt neue Backsteinfassaden, die natürlich mit Marmor verkleidet wurden. Auch eine neue große Thermenanlage in der Mitte der Stadt ward in Bau gegeben. Die schonen zierlichen Säulenhallen am Taff, die seit vorrömischer Zeit das Forum umgaben, wurden durch andre er-

setzt aus dem glänzend weißen, metamorphischen und dauerhaften Traverthin. Freilich die geschmackvollen Formen des ostlichen Baues kehrten nicht wieder. Ein Haachen nach unserem Schein, nach blendender Wirkung ist ein wesentlicher Zug dieser letzten Periode Pompejis.

Das Vertrauen auf eine ungestörte glückliche Fortentwicklung schloß bald wieder gewonnen zu sein. Nicht lange und die Schrecken waren vergessen, die Schäden geheilt, die Stadt erfreute sich angesehentlich eines neuen beständig wachsenden Wohlstandes. Es müssen reiche Mittel vorhanden gewesen sein, wenn gleichzeitig so kostspielige Bauten wie die großen Thermen und die Säulenhalle des Forums in Angriff genommen werden konnten. Beide blieben unvollendet, wie so viele andre an und in Privathäusern. Das Erdbeben hatte das Wiedererwachen der seit unvorbenklicher Zeit schlummernden Zerstörungskräfte im Innern des Vesuv angekündigt; am 24. August 79 erfolgte der Ausbruch.

Die Schilderung des Ereignisses, das Pompeji und Herculaneum vollständig, Stabii teilweise zerstörte, gehört nicht hieher; die interessanten ausführlichen Briefe des jüngeren Plinius (Epist. VI, 16, 20) über jene furchterlichen Tage und den bei der Gelegenheit erfolgten Tod seines Oheims, des Naturhistorikers, geben ein anschauliches und ergreifendes Bild. Wie die Furchtbarkeit des Unglücks nachwirkte und allenthalben fabelhafte Ausschweifungen hervorrief, beweist am besten der Bericht des Cassius Dio (66, 22 ff.) mehr als ein Jahrhundert später. Sorgfältige neuere Beobachtungen haben ergeben, daß die Verschlüftung Pompejis zugleich mit einem Erdbeben, aber ohne allgemeinen Brand erfolgte und daß der jetzige Erdhoden etwa 7—9 m über dem antiken liegt. Und zwar besteht diese Verschlüftungsmasse in der unteren Hälfte aus kleinen Bimssteinbröckchen (*lapilli*), in der oberen aus einer Aschenschicht, die durch ungeheure, gleichzeitig gefallene Wassermengen ganz fest zusammengeklebt ist. Darüber endlich liegt eine dünne Schicht fruchtbaren Erdbodens. Ein Lavaström ist über Pompeji nicht wie über Herculaneum fortgeflossen. Sicherlich kam die Katastrophe nicht so überraschend wie das Erdbeben 16 Jahre vorher. Daß der Ausbruch erfolgt sei, als die Bewohner im Theater gewesen, klingt unglanhnwürdig. Gewis hatten sich bei Beginn des Lapilliregens fast alle retten können, wenn sie die Häuser und die Stadt sofort verlassen hätten. Doch viele suchten sich in die Häuser und erstickten oder verhungerten; andre vernehten die Flucht zu spät und wurden, da sie in der lockeren Lapillimasse nicht vorwärts kamen, vom folgenden Aschenregen begraben. Über die Zahl der Ungekommenen steht nichts fest; daß es sehr



1503 Ansicht eines Teiles der Ruinen von Pompeji nach einem Kirchendell. (Zu Seite 130.)

groß gewesen sein muß, lehrt die Thatsache, daß in einem keineswegs bedeutenden, in 17 Jahren ausgegrabenen Teile der Stadt 116 Menschenegerippe gefunden sind.

Die verhältnismäßig geringe Tiefe der Verschüttung hat schon bald nach dem Ansbruche vielfache Versuche zur Ausgrabung der dort versunkenen Schätze veranlaßt. Es hat sich auffällig wenig Gold und Schmuck gefunden, die wertvolleren Kunstschätze sind gewiß meist von den Überlebenden nachträglich ausgegraben, hat man doch sogar Baumaterialien in Menge fortgeschafft. Später geriet die Stadt und sogar ihre Lage in Vergessenheit. Selbst zufällige wichtige Funde im 17. Jahrhundert blieben unbeachtet. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ward durch verschiedene Funde die Aufmerksamkeit regt, und man begann, meist sehr lässig, sprunghaft, planlos die Ausgrabungen. Da man hauptsächlich nur nach Kostbarkeiten suchte, wurde das Ausgegrabene teilweise wieder verschüttet, die nicht ins kgl. Museum geschafften Wandgemälde vielfach absichtlich zerstört, damit sie nicht anderen in die Hände fielen. Wie viele für die Bau- und Kulturgeschichte wichtige Fingerzeige werden unbeachtet geblieben, wie viele unabsichtlich oder mutwillig vernichtet sein! Erst seit wenigen Jahrzehnten werden die Ausgrabungen ausschließlich in wissenschaftlichem Interesse und in wissenschaftlicher Weise betrieben; mit immer wachsendem Erfolge lernt man das zu Tage tretende in seinem ursprünglichen Zustande erhalten, so daß wir durch die neueren Funde immer genauer über die Bauweise und die innere Einrichtung der Häuser unterrichtet werden.

Bisher ist nicht viel weniger als die Hälfte wieder ans Licht gebracht und zwar der für den Verkehr, für das öffentliche Leben wahrscheinlich wichtigere westliche Teil. Wie die Bünen Pompeji nach der Ausgrabung aussehen, kann Abb. 1507 (aus Overbeck, Pompeji S. 40 nach dem großen Korkmodell im Museo Nazionale zu Neapel) uns lehren. Auch die Abb. 1511 und 1512 weiter unten zeigen einzelne Gebäude in ihrem jetzigen Zustande. Wir haben hier ein großes Stück des nordwestlichen Teiles der Stadt vor Augen, wie er sich etwa dem Beschauer dar bietet, der von einem Punkte der nördlichen Stadtmauer aus nach Südosten blickt. Was auf der Abbildung links und oben hier erscheint, ist mittlererweile auch längst ausgegraben. Zu bemerken ist freilich, daß große Teile des Stadtviertels dem östlichen Teile der Ausgrabungen angehört und sich daher in erhaltungsfähigerem Zustande befindet als die übrigen.

Wir können zugleich mit Hilfe dieser Abbildung leicht eine deutliche Vorstellung von der Anlage der Stadt gewinnen. Sie erfolgte zweifellos in den Hauptzügen nach bestimmtem Plane. Zwei Hauptstraßen (*decumanus*) durchziehen Pompeji in fast paralleler

Richtung von West nach Ost. Die südliche, in ihrem Hauptteil gewöhnlich *Aldendammstraße* genannt, durchschneidet den großen Marktplatz in seiner südlichen Hälfte, die andere, sog. *Solmanstraße*, ist diejenige, welche nördlich vom Markt die breite auf ihn zuführende Straße hinter den *Yordvesten* *innere* kreuzt. Diese beiden Hauptlinien, deren Richtung die Seitengassen im ganzen folgen, werden von einer Anzahl nord-südlicher Straßen durchschnitten, als deren hauptsächlichste vermutlich die schon genannte breite Straße auf unserer Abbildung anzusehen ist, welche auf die Nordostecke des Forums zukauft. Die meisten Nebengassen halten dieselbe Richtung ein. Diese Hauptstraße werden wir daher als den *cardo maximus* der ursprünglichen Anlage zu betrachten haben. Jetzt wird *cardo* offiziell die große Straße genannt, welche weiter östlich, als unsere Abbildung reicht, vom tiefergelegenen Stabianerthor in fast nordwestlicher Richtung an den Theatern entlang in einer Bodensenke allmählich ansteigt. Es ist jedoch mit Recht bemerkt, daß die Anlage dieses wichtigen Verkehrsweges wahrscheinlich nur durch das Bedürfnis hervorgerufen sei, in bequemer Weise von Süden her auf die Höhe des Stadthügels zu gelangen. Religiöse und praktische Rücksichten schienen bei der Anlage der Stadt und der Feststellung der Hauptlinien gleichmäßig zur Geltung gekommen zu sein.

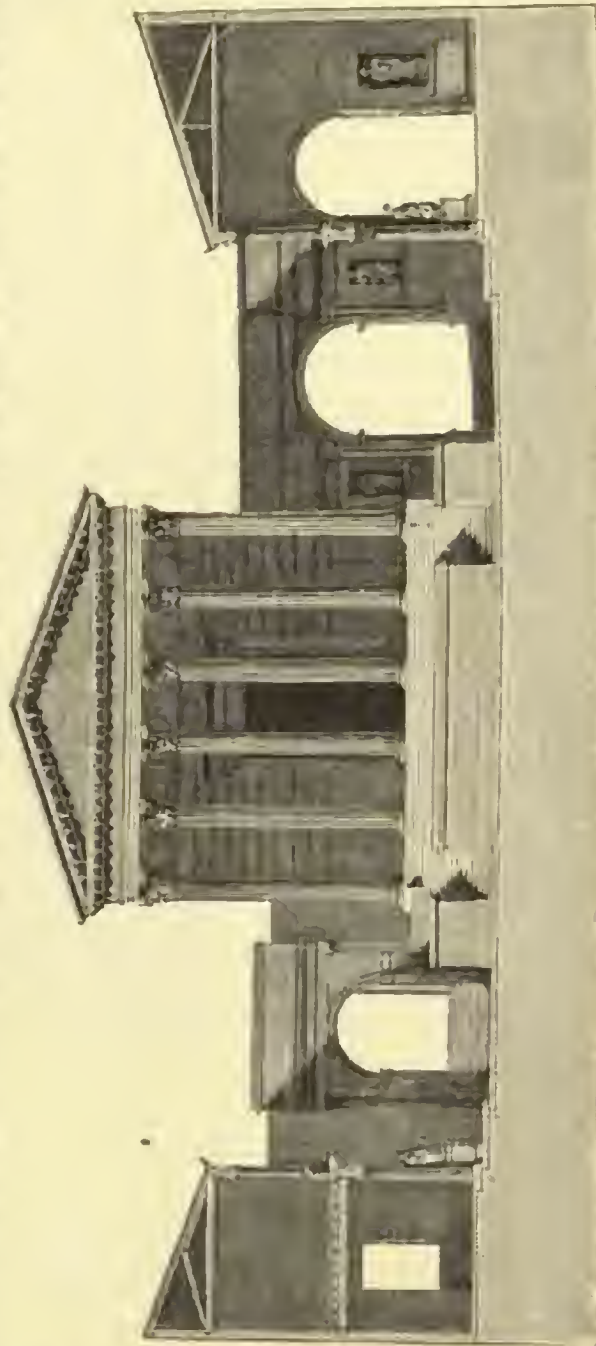
Eine Durchwanderung sämtlicher Straßen und den Besuch auch nur der wichtigeren und interessanteren öffentlichen und Privatbauten können wir uns nicht gestatten. Aber wollen wir uns des Charakteristischen und Typischen bewußt werden, wollen wir erkennen, welche Merkmale zur Beurteilung und Wertschätzung der ausgegrabenen Ruinen ins Gewicht fallen, so dürfen wir wenigstens einen kurzen Gang durch einige Straßen nicht unterlassen.

Wir treten in die vor uns liegende sog. *Mercurstraße* ein. Auffällig berührt sogleich das Mißverhältnis zwischen der großartigen fast stolzen Anlage der Straße und der nüchternen Kahlheit der daran liegenden Hausfronten. Die großen *Lavapolygone* des Pilasters sind nicht angefahren, sie scheinen wenig Fuhrwerke gesehen zu haben; auf beiden Seiten der breiten Fußsteige stehen langgestreckte leere, von wenigen Thüren durchbrochene, so gut wie fensterlose Mauern. Laden fehlen fast ganz. Aber man braucht nur in die Thüren hineinzu schauen, um zu merken, welche Pracht sich erst hinter diesen schmucklosen Mauern verborg. Es war eine vornehme, aber keine Verkehrsstraße; hier wohnten schon vor der Zeit der römischen Kolonie reiche Herren, die auf dem Boden mehrerer kleinerer älterer Häuser ihre weiträumigen, mit prächtigen Säulenhallen geschmückten Paläste hatten errichten lassen. Hier lebten sie in vornehmster Zurückgezogenheit hinter

den kalten Außenmauern, die sich wie Scheidewände zwischen ihnen und dem geschwollenen Treiben der Außenwelt auftraten. Aber später, als Handel und Gewerbe so lebhaften Aufschwung nahmen, drangen selbst in ihre nächste Nähe die Zeugen der neuen Zeit. In den Räumen eines alten Patrizierhauses auf der Westseite der Straße ward eine Tuchwalkerel eingerichtet, die größte, die bisher in Pompeji aufgedeckt ward. Obel stimmen diese ablichternen Fabrikräume zu der stolzen Tuffquaderfassade des einstigen Palastes. — Welch anderes Bild bietet sich uns, wenn wir durch den großen Backsteinbogen, der vielleicht einst eine Reiterstatue des Caligula trug — er fehlt auffälligerweise auf dem Modell Abb. 1307 —, an den Kreuzungspunkt der Solanerstraße gelangen! Rechts und links und vor uns an der südlichen Fortsetzung der Mercurstraße (sog. Forumstraße) reihet sich Laden an Laden. Jetzt stehen fast alle leer, hier und da sind noch die gemauerten Ladentische erhalten oder Treppen, die zu den darüberliegenden Wohnräumen hinaufführten. Diese Läden, vielleicht auch Garküchen und Werkstätten, waren fast ihrer ganzen Breite nach gegen die Straße geöffnet, ebenso wie wir es jetzt noch in Neapel sehen, nichts wühlten sie durch eine Bretterwand geschlossen. Auf der Westseite der Forumstraße lehnen sie sich an die hier in Sullanischer Zeit erbauten Thermen an, deren Gewölbe auch auf unserer Abbildung sichtbar sind, die Läden der Ostseite waren gegen die heisse Mittagssonne durch eine vorgelagte Pfeilerhalle geschützt. Der Bau auf derselben Seite, dessen Mauern alle übrigen hoch überragen, ist der Tempel der Fortuna Augusta.

Durch einen zweiten großen, ehemals marmorbekleideten Backsteinbogen betreten wir das Forum, das, wie bereits angedeutet ist, in der späteren Zeit nur zu Fuß angänglich war. Von den verschiedenen Veränderungen, die dieser Platz durchgemacht, ehe er das ihm zur Zeit des Untergangs bestimmte Aussehen erhielt, kann hier nicht die Rede sein, auf einiges ist oben S. 1357 und 1358 hingewiesen. Der große Platz war mit Travertin gepflastert, an Süd-, West- und Ostseite mit Säulenhallen umgeben, hinter denen öffentliche Bauten lagen. An der Westseite die Basilika, der von einer Säulenhalle umschlossene Apollontempel, weiter nördlich eine ungebaute Verkaufsstelle, vielleicht Fruchthalle, daneben eine öffentliche Latrine; im Süden erhoben sich die saalartigen Bauten der städtischen Verwaltung (sog. Curien), im Osten außer einem kleinen Gebäude unbekannter Bestim-

mung (sog. Schule); die große, möglicherweise hauptsächlich dem Tuchhandel dienende Halle der Eumachia, der Tempel des Genius Augusti (sog. Mercurtempel),



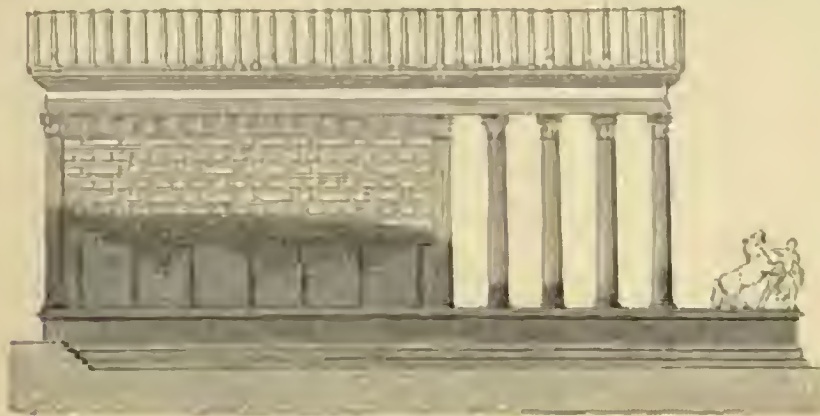
1306 Nordseite des Marktes mit dem Jupitertempel restauriert.

ein noch unbestimmbarer Bau (sog. Seminarium) und das Macellum, die Markthalle für Lebensmittel. Wie die Nordseite damals etwa aussah, ersieht man aus Abb. 1308 (Mazois' Restauration nach Overbeck

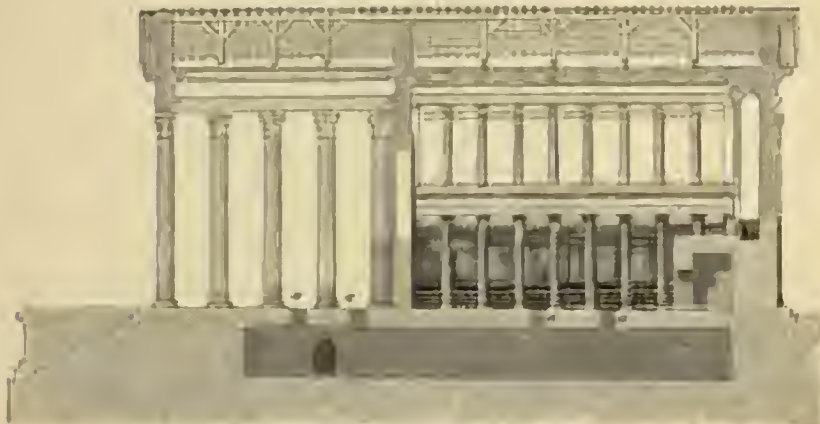
Fig. 30) Da erhebt sich in der Mitte, weit in den Markt hineinragend, der Jupitertempel auf einem der höchstgelegenen Punkte des Stadthügels. Auf dem breiten Vorbau der Treppe, welcher vermutlich zugleich als Rednertribüne (*rostra*) diente, stand ein Altar, auf den beiden Treppenwangen Kelterbilder. Seit der Pflasterung des Marktes erhoben sich zu beiden Seiten des Tempels marmorbekleidete Backsteinbögen, deren einer, der westliche, auch auf der

als ein glänzender Festsaal, es bietet ein ehrenvolles Zeugnis für den Bürgersinn der Stadtgemeinde, und zugleich einen Beweis für den Wohlstand, dessen Pompeji sich vor seinem Untergange erfreute.

Esse wir das Forum verlassen, sei auch mit einigen Worten des Jupitertempels gedacht, der, an hervorragender Stelle erbaut, Markt und Stadt zu beherrschen scheint. Das ganze Forum mit seinen Säulenhallen dürfen wir als den zugehörigen heiligen



1509 Seitenansicht des Jupitertempels.



1510 Längendurchschnitt desselben

Abbildung links erscheint. Der andere war schon frühzeitig wieder fortgeräumt, vielleicht zur Zeit des Tiberius, um die Aussicht auf den damals erbauten größeren Triumphbogen dahinter freizugehen.

Denken wir uns nun den ganzen Platz und die Säulenhallen ringsum mit Statuen geschmückt, den Wagenverkehr völlig ausgeschlossen, den Verkauf von Eswaren, Fleisch, Gemüse, Früchten und von Tuchwaren, der früher auf dem Markte selbst stattgefunden haben wird, auf die prächtigen und zweckmäßig eingerichteten Gebäude beschränkt, die an ihn anschlossen: so erscheint das Forum in der That

Bezirk betrachten, und so war dieser Tempel doch auch wohl den Hauptgöttern der Stadt geweiht. Er kann für uns zugleich als charakteristisches Beispiel der in Pompeji gebräuchlichen Tempelbauform gelten. Von vorn sahen wir ihn schon Abb. 1508, hier auf Abb. 1509 und 1510 (auch Oberbekk Fig. 47 u. 48) haben wir den Längendurchschnitt und die westliche Seitenansicht nach dem im ganzen gewiß richtigen Herstellungsvorschau von Mazois vor Augen. Wie alle Tempel italischer Bauform erhebt er sich auf einem hohen nur an der Vorderseite zugänglichen Unterbau. Wir steigen die breite Treppe hinauf und stehen unter der von zwölf schlanken korinthischen Säulen getragenen Vorhalle (Abgesehen von dem alten griechischen Tempel weicht nur der nahegelegene des Apollo meßern ab, als dort die Cella ringsum von Säulen umgeben war) Eine breite hohe Thür läßt uns

ins Innere blicken, einen dreischiffigen Raum, dessen schmale Seitenschiffe durch eine doppelte Säulenstellung vom Mittelraum getrennt sind. Den ganzen Mittelraum nimmt ein hoher aufgemauerter Eintau mit drei kleinen Kammern ein. Er kann nur als Basilika für das Götterbild gedient haben oder wohl richtiger für die Götterbilder, denn manches läßt darauf schließen, daß hier, wie im kleinen Aesculapientempel nicht eine, sondern drei Gottheiten gemeinsam verehrt wurden. An die capitolinische Trias zu denken, scheint unzulässig, weil der Tempel vorrömischer Zeit angehört und Jupiter, Minerva und Juno als Dreifaltigkeit

In dem eben genannten kleinen Reliquium, dessen Bau in sullanische Zeit fallen wird, ihre Kultstätte hatten. Nissen denkt an Jupiter, Ceres und Venus. Vom Kellergeschoß ist vermutet, dort sei der Stadtschatz aufbewahrt worden. In der Seitenansicht des Tempels Abb. 1500 zeigt die dunkle Schraffierung die noch erhaltenen Teile an. Die Außenwände waren mit Stuck verkleidet, auch die sichtbaren Quader sind nur in Stuck ausgeführt. Die

unzugängliche Straße, welche sich langsam der Stabianerstraße zu (jetzt *cardo* genannt) abwärts senkt. Auch hier reiht sich Laden an Laden, aber ihre schönen Pfeiler aus mächtigen sorgfältig behauenen und trefflich gefügten Tuffquadern mit zierlich profilierten Gesimsen über einzelnen erhaltenen Thüren tragen das Gepräge einer anderen Zeit als derjenigen, in der die schmucklos nüchternen Ziegelpfeiler der Forumstraße erbaut wurden. Hier werden wir an



1511 Forum triangulare und großes Theater von außen. (Zu Seite 1361.)

punktierten Linien am Unterbau der Vorhalle bezeichnen die Stelle, wo der auf Abb. 1508 deutliche westliche Backsteinbogen ansetzte; diejenigen an der Hintermauer den Platz, wo sich die das Forum nordwestlich abschließende Mauer mit ihren beiden Durchgängen befand.

Aber es wird Zeit, den Forum den Rücken zu kehren. Wir verlassen es an der Stelle, wo ehemals die große südliche westöstliche Hauptstraße (*decumanus minor*) den Marktplatz durchschnitt. Unter der Marktpartikula hindurch gelangen wir zwischen dem Gebäude der Eumachia und der sog. Schule auf die schon seit oskischer Zeit hier für Wagen

die Reste der älteren schönen Stulenhallen des Marktplatzes erinnert und an die Tuffquaderfassade der Mercurstraße. Solche Bauweise war nur in einer Periode möglich, wo auf Sauberkeit und Feinheit der Arbeit, auf die Schönheit der Form das Hauptgewicht gelegt ward, wo die ganze Bevölkerung gleichen Stammes war und eine annähernd gleichartige Gesinnungsbildung in allen Schichten der Einwohnerschaft heimisch war. Und das war die Zeit vor dem Bundesgenossenkriege.

Wir sind an eine wichtige Straßenkreuzung gelangt. Vor uns zur Linken haben wir die großen älteren (sog. Stabianer) Thermen, an deren Ostseite

die breite Stabianerstraße (aus Sarnothal) hinabführt. Ein stattlicher Bau, der schon in vorrömischer Zeit durchgreifend umgestaltet ward, durch das Erdbeben im Jahre 63 n. Chr. sehr gelitten haben muß und dann nicht nur hergestellt und im Geschmack der neronischen Zeit ausgeschmückt, sondern auch mit allerlei neuen Einrichtungen umgestaltet wurde, wie sie den gesteigerten Anforderungen entsprachen. Das nötige Wasser scheint diesen Thermen aus einem gewaltigen, auf vier Ziegelfellern über der Fortsetzung unserer (Abbondanza-) Straße ruhenden Wasserbehälter zugeflossen zu sein.

Von dem Kreuzungspunkt führt nach Süden eine kurze breite Straße zu dem prächtig am Südrande des Stadthügels hochgelegenen Platze, der nach seiner Gestalt Forum triangulare genannt wird. Nissen glaubt in ihm die ursprüngliche Akropolis erkennen zu müssen. Auf ihm liegt der alte griechische Tempel, der schon geraume Zeit vor dem Erdbeben zerstört gewesen sein muß. Der Platz war mit Ausnahme der Südseite von Säulenhallen umgeben; eine schöne, mit schlanken ionischen Trübsäulen geschmückte Vorhalle erschloß den nördlichen Zugang. Unsere Abb. 1511 (nach Overbeck Fig. 90) zeigt die Trümmer derselben. Jetzt ist sie teilweise aus den erhaltenen Werkstücken wieder aufgebaut (vgl. die Abbildung bei Overbeck vor S. 77). Rechts davor steht ein Strunnen, wie wir deren eine ausnehmliche Zahl in den Straßen der Stadt verteilt finden (vgl. auch Abb. 233). Deutlich erkennbar ebnst die kannellierten Säulentronnen und dahinter in der Mauer die beiden Eingänge. Durch den breiteren links zogen vermutlich die feierlichen Züge an Festtagen ins Theater, von dem die hoch über den Platz sich erhebende rechte Seitenmauer und ein (nochmals wieder hergestellter) Teil der Rückseite des Zuschauerraums auf der Abbildung sichtbar wird. Das Theater war nach griechischer Art unter Benutzung der natürlichen Bodenverhältnisse an den Abhang des Stadthügels angelehnt; um zu seiner Bühne zu gelangen, mußte man vom Forum triangulare aus hinaufsteigen. Von der inneren Einrichtung dieses großen, schöngelegenen Theaters kann hier nicht gesprochen werden. Die köstliche Aussicht, deren man sich vom Zuschauerraum ebenso wie vom griechischen Tempel und seiner Umgebung erfreute über das reiche Sarnothal und die majestätische Bergkette im Hintergrund, läßt unsere Abbildung wenigstens ahnen. Südlich schließt sich ans Theater eine ursprünglich zugehörige große Säulenhalle, welche später zur Gladiatorenkaserne umgebaut ward, östlich das kleinere Theater aus der ersten Zeit der römischen Herrschaft. Und wenn man die Straße, deren große Lavapolygone vor der ionischen Vorhalle sichtbar sind, links nach Osten weiter geht, so gelangt man in wenig Schritten zur Palästra, einer einfach rechteckigen

Säulenhalle aus vorrömischer Zeit, in der einst auf hoher Basis eine gute Nachbildung von Polyklos berühmtem Doryphoros (vgl. oben Abb. 1497) stand. Und noch etwas weiter östlich liegt der Eingang des Isestempels. Er ward wahrscheinlich schon im 2. Jahrh. v. Chr. errichtet, ein Zeugnis neben vielen anderen für die rege Verbindung, die damals zwischen Alexandria und den griechisierten ostlichen Städten Campaniens bestand. Nach seinem Einsturz beim Erdbeben 63 n. Chr. wurde er von einem Privatmann aus eigenen Mitteln wieder aufgebaut und zugleich auf Kosten der anstößenden Palästra vergrößert.

Und nur noch einmal zur Kreuzung der Abbondanzastraße zurück und kurze Zeit in nördlicher Richtung weiter in enge winklige Gassen. Auch hier hat das Erdbeben arg gehaust. Überall stoßen wir auf gestürzte Mauern und wüste, später anderweitig, zum Teil zu Gärtnereien und industriellen Zwecken benutzte Räume. Eine Straße führt uns zu dem Punkt, den wir auf Abb. 1512 (nach Overbeck Fig. 145) erblicken.

Die Wände der pompejanischen Häuser zeichnen sich, von rauhen Kalksteinquadern und späteren Ziegelmauern abgesehen, nicht durch besondere Festigkeit aus, und so ist es erklärlich, daß beim Untergange der Stadt die oberen Stockwerke, die übrigens sehr vielen Häusern überhaupt gefehlt zu haben scheinen, größtenteils einstürzten. Was stehen blieb, ist bei der phantastischen Art der älteren Ausgrabungen nachträglich durch den Eindruck zu Grunde gegangen. So zeigt denn auch Abb. 1507 nirgends eine Spur von Mauerteilen des zweiten Stocks. Bei dem sorgfältigeren Verfahren in den letzten Jahrzehnten ist es jedoch gelungen, viele Reste von oberen Stockwerken zu erhalten. Ein interessantes Beispiel bietet unsere Abbildung in der sog. casa del balcone pensile. Das Obergeschoß an der Straße war vom Besitzer des kleinen Hauses vermietet. Gleich hinter der Hausthür führt eine Treppe zu der engen Wohnung hinauf. Um mehr Raum zu schaffen, war der erkerförmige Aushang (*maenium*) weit in die ohnehin schon schmale und dunkle Gasse hinein gebaut. Er ruht auf starken Balken, die natürlich verholzt vorgefunden wurden, aber rechtzeitig durch neue ersetzt werden konnten. Solcher *maenia* hat es sicherlich viele gegeben.

Das gegenüberliegende Eckhaus links hat einen breiten Ladeneingang; sonst sind derartige Läden in diesen Nebengassen verhältnismäßig selten. Sie schlossen sich anfänglich fast ganz auf die Hauptstraßen beschränkt zu haben und erst allmählich beim gewöhnlichen Aufschwung der Stadt mehr und mehr auch in die stilleren Stadtteile vorgedrungen zu sein. Schon in der letzten vorrömischen Zeit zeigen beinahe alle in den hauptsächlichsten Verkehrsadern gelegenen Häuser zu beiden Seiten der

Hausthor solche, seien es Läden, seien es Werkstätten, Garküchen, Krippen, die entweder vom Inneren des Hauses zugänglich oder völlig gegen dasselbe abgeschlossen waren.

So stehen wir denn vor der Frage nach dem Bau und der Einrichtung des pompejanischen Hauses! Gerade darin besteht ja die unendliche Wichtigkeit Pompejis für unsere Kenntnis des Privatlebens im Altertum, daß nirgends sonst Privathäuser in solcher Mannigfaltigkeit und Vollständigkeit erhalten sind. Und dazu kommt die uns hier gebotene Möglichkeit, die Geschichte des Hausbaues vielleicht durch vier Jahrhunderte hindurch zu verfolgen. Gerade Pompeji bietet daher den geeignetsten Anlaß, vom römischen

Atrium. Wie diese Umbauung erfolgt ist, scheint noch zweifelhaft. Gewöhnlich nimmt man griechischen Einfluß an, neuerdings sucht man die Veränderung auf andre Weise zu erklären. Die durch verschiedene Verhältnisse bedingte Nötigung, die Ansiedlungen auf engem Raum möglichst zusammenzuschließen, führte zum Auseinandergehen der Häuser mit gemeinsamen Zwischennauern (*parietes communes*). Das von den Dächern seitlich herabfließende Regenwasser mußte natürlich diese Wände durchfeuchten und schädigen, und so kam man dazu, dem Wasser durch eine veränderte Dachkonstruktion einen Abfluß nach innen zu ermöglichen. So entstand das römische (italische) Atrium, so die nicht nach außen,



1512 Ein Haus mit erhaltenem Obergeschoß: Casa del balcon pensile. (Zu Seite 1364.)

schon Häuser überhaupt zu reden, wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß die ältesten Stufen der Entwicklung uns hier nicht entgegen treten, daß nachweisbar auch nach der Versenkung Pompejis noch eine sehr bedeutsame Fortentwicklung und Umgestaltung stattgefunden hat, und endlich daß die Verhältnisse der kleinen Provinzialstadt Pompeji nur mit Vorsicht auf die der Weltstadt Rom übertragen werden dürfen.

Die älteste Hausform war in Italien wie anderwärts die der kreisrunden Hütte; allmählich gab man ihr, um Platz zu gewinnen, eine mehr längliche ovale Form; sehr frühzeitig vollzog sich schon der Übergang zur zweckmäßigeren rechteckigen Gestalt. Das Regenwasser fließt vom steil abfallenden Dache nach außen ab. Diese Formen finden sich in Pompeji nicht mehr. Für dessen Häuser ist der charakteristische Bestandteil der Wasserhof im Innern, das

sondern nach innen sich öffnende Hausform. Gewiss wird auch die große Dunkelheit, die im alten Hause herrschte — denn Fensterglas gab es damals noch nicht, und einfache Löcher in der Mauer waren ein bedenklicher Nothelfer —, viel zu dieser Umgestaltung beigetragen haben.

Das Aussehen und die Einrichtung dieses Wasserhofes, des Mittelpunktes im älteren römischen Hause, vergegenwärtigen uns die Abb. 1513 und 1514 (nach Overbeck Fig. 139, 140). Es ist dies die ursprüngliche und weitaus gebräuchlichste Form, die das Atrium *inscriptum*. Es war ein quadratischer oder nur wenig oblonger Hof, dessen Dach, von allen vier Seiten nach innen abfallend, auf zwei langen Durchgehbalcken ruhte und in der Mitte eine quadratische Öffnung, das *compluvium*, hatte. Durch das Compluvium fiel das Wasser in das Impluvium — eine gemauerte Vertiefung — im Fußboden ein. Rings

um diesen Hof waren die Zimmer geordnet. Die Dachkonstruktion erhält aus der Abbildung. Auf den beiden Hauptbalken (*trabes*) ruhen die Zwischenbalken *e* (*interpuncturae*). Von den Ecken des Hofes neigen sich die vier Streben *a* (*thyri collicinae*) nach innen. Die Latten *f* (*capreoli*) bilden die Unterstützung der großen Plattendächer (*tegulae*), deren aneinanderstoßende Seitenränder durch die Hohlziegel (*imbrices*) vollständig bedeckt waren.

Auf die Mitte dieses Wasserhofes zu führte von der Straßenseite ein breiter Gang (*faucis*). Die Haus-



1313 (Zu Seite 1363.)



1314 (Zu Seite 1363.)

Nach und Durchschnitten des römischen Atrium

thür lag selten gleich an der Straße, sondern meist innerhalb des Ganges, so daß davor ein unverschlossener Raum (*vestibulum*) hietz blieb. Auf beiden Seiten der *Faucis* befand sich gewöhnlich ein Zimmer, rechts und links vom Atrium je zwei und außerdem der Rückwand zunächst je ein dem Hofe zu ganz offener Raum, die sog. *alae*; im Hintergrund endlich in der Mitte dem Eingang gegenüber das gleichfalls weit geöffnete *tablinum* und je ein Zimmer an dessen beiden Seiten. Alle diese Räume waren nur vom Atrium aus zugänglich und erhielten von dort ihr Licht durch möglichst große und hohe Thüröffnungen. Schon frühzeitig suchte man die auf diese Weise natürlich spärlich beleuchteten Zimmer durch schmale, hoch in der Mauer angebrachte Schlitzfenster

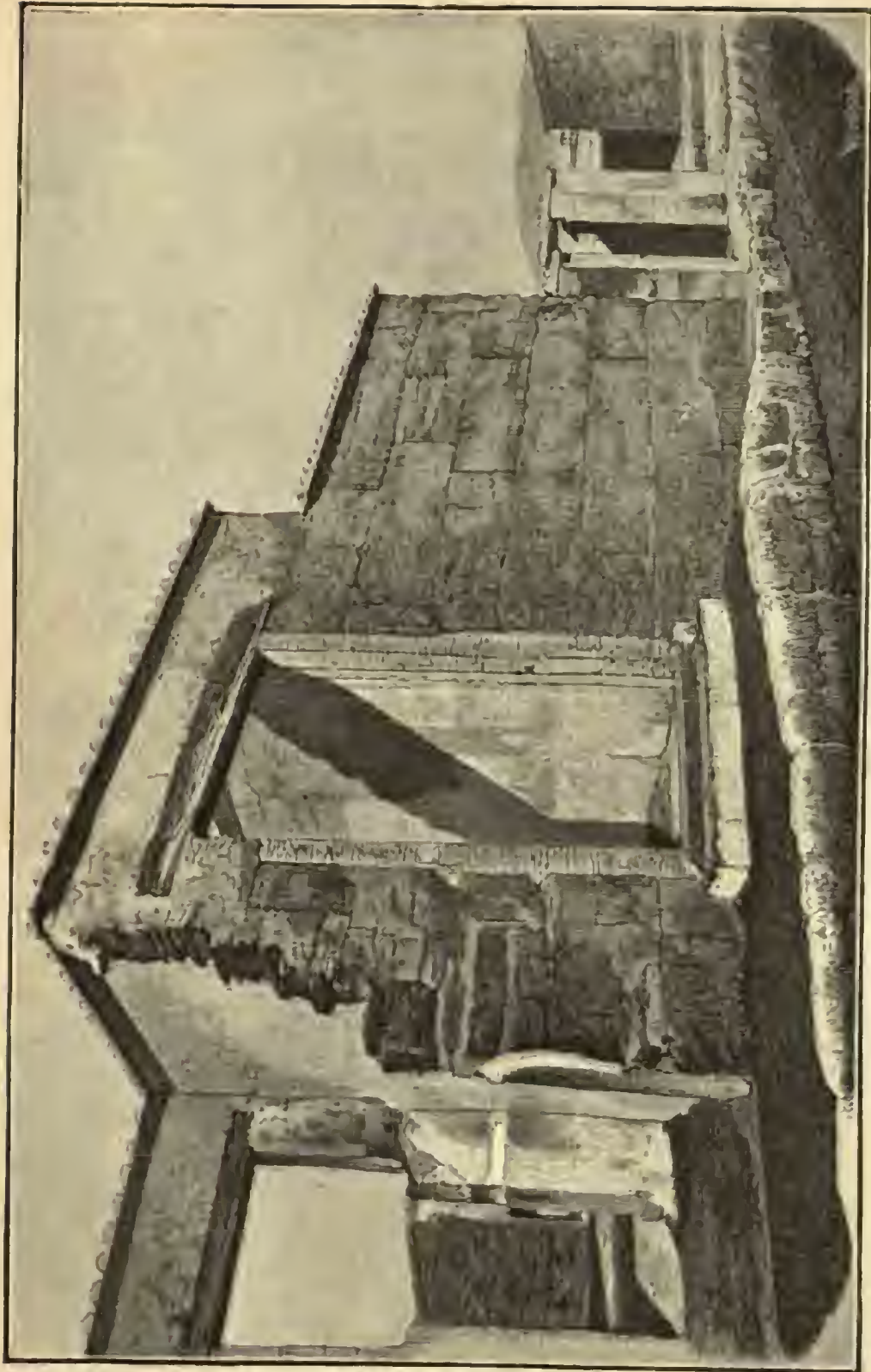
besser zu erhellen, später verstand man sich auch zu größeren vergitterten oder sonst hinreichend gegen Diebe geschützten Fenstern (vgl. z. B. Abb. 1312). Fensterglas war auch in römischer Zeit in Pompeji noch sehr selten.

Der Herd stand hinter dem Impluvium, der Rauch zog durch die Dachöffnung ab (*atrium* vielleicht von *ater*). Das eingeströmte Regenwasser konnte in eine Zisterne oder je nach Bedarf unter den *Fauces* nach der Straße zu abfließen. Ursprünglich war das Haus gewiß hinter dem *Tablinum* geschlossen und auf diesen Hof und die rings anliegenden Räume beschränkt. In Pompeji zeigen aber die ältesten Häuser schon das *Tablinum* auch auf der Rückseite völlig geöffnet einem Gange zu, an den sich in vielen Fällen



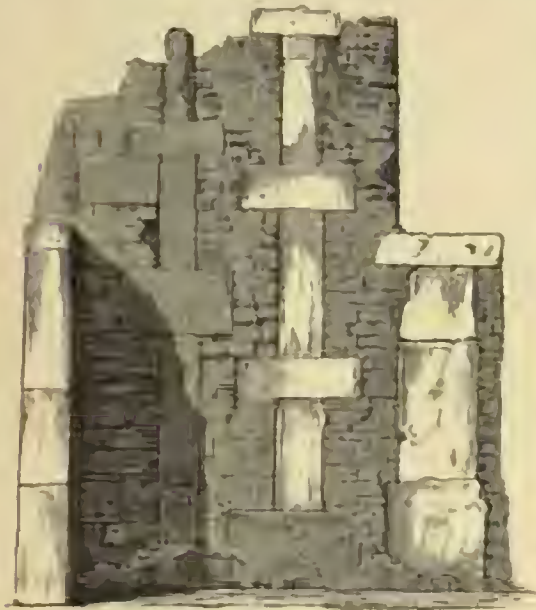
1315 Gartenumschluß, restauriert.

wohl ein Garten schloß. Der mochte dann etwa so aussehen, wie das Gärtchen auf Abb. 1316 (nach Overbeck Fig. 167), nur mit dem Unterschiede, daß der hintere Gang des alten Hauses noch kein säulengestütztes Dach trug wie hier, und daß Gartenmauern — Bäume, Brunnen, Blumen, Vogel — an der Rückwand des Gartens, wie sie der Besitzer dieses reichen Hauses hatte anfertigen lassen, jener frühen Zeit noch fremd waren. An der Schmalseite im Hintergrunde sehen wir unter einer Laube gegen die Sonnensstrahlen wohlgeschützt ein gemauertes Triclinium, in der Mitte zwischen den drei Ruhebänken einen kleinen Tisch. Das Haus, an das dies Gärtchen sich anschließt (sog. *casa di Sallustio*), gehört nicht mehr der ältesten in Pompeji nachweisbaren Bauperiode an, aber doch jedenfalls vorrömischer Zeit, und hat in seiner Anlage noch sehr viel vom ursprünglichen Charakter des altitalischen Atriumhauses bewahrt.



Fassade der casa del etrusco aus Kalkstein (Zu S. 1366)

Von solchen ältesten Utlägern haben sich in Pompeji, wenn auch die meisten später umgebaut oder durch Neubauten ersetzt sind, genügende Reste erhalten, um uns ihre Eigenart sicher erkennen zu lassen. Sie werden den Jahrhunderten vor dem hannibalischen Kriege entstammen und dem kräftigen Bergvolk der Samniten ihren Ursprung verdanken, die, wie wir sahen, kurz vor 100 v. Chr. ihn gänzlich graciisierten und verwelchlichten Stammesgenossen an der Küste überwältigten und ihre Städte in Besitz nahmen. Dem entspricht der derbe, schmucklose, ernste Charakter dieser Häuser. Abb. 1516 (nach Overbeck S. 500) zeigt uns die Fassade eines der



1517. Mauer aus Kalksteinfachwerk.

bestechendsten dieser 'Kalksteinatrien' (sog. *casa dei chirurgo*). Die ganze Straßenseite bestand aus Schichten mächtiger Kalksteinquadern. In der Mitte führten die hohen und weiten Paues zwischen den beiden Seitenzimmern — das linke ward später zum Laden umgewandelt — ins Atrium. Dessen Wände waren nicht aus Quadern gebildet, sondern ebenso wie die Seitenwände des Hauses aus einer eckig-fachwerkartigen Verbindung von Quadern und horizontal geschichteten, fast ziegelförmig zubehauenen Kalksteinen. Ein gutes Beispiel bietet die Mauer auf Abb. 1517 (nach Overbeck Fig. 262). Mörtel scheint damals noch unbekannt gewesen zu sein, die Lücken zwischen den Steinen wurden mit Lehm ausgefüllt. Die Häuser hatten eine ansehnliche Höhe, waren jedoch einstöckig; Säulen sind dieser Bauweise fremd. Ob und wie Atrium und Zimmer ausgemauert waren, wissen wir nicht; die Innenwände mußten auf jeden Fall schon um ihrer

geringen Festigkeit willen eine Stuckdecke erhalten, die Frontquadermauer wird vermutlich ihr natürliches Ansehen bewahrt haben.

Bietet für diese ältere Zeit der grobe, löcherige Kalkstein das charakteristische Baumaterial, so tritt später mehr und mehr der grobe Tuff in den Vordergrund, ja er überwiegt bald in einem solchen Grade, daß mit gutem Grund der Zeiteinschnitt bis zur Besitznahme Pompejis durch die Römer baugeschichtlich als die 'Tuffperiode' bezeichnet worden ist. Es ist der wuchsende griechische Einfluß, der hier sich geltend macht. Der grobe Kalkstein war keiner künstlerischen Gestaltung fähig, fein profilierte Gesimse, zierlich kanellirte Säulen, ionische, korinthische oder gar mit Figuren gezierter Kapitelle ließen sich aus ihm nicht bilden. Freilich hat er eine größere Tragfähigkeit als Tuff, daher behielt man ihn für die hohen Thürpfosten am Atrium noch lange bei, mußten also doch die Last der schweren Balken tragen, auf denen das Höfchen ruhte. Wo möglich aber verwandte man jetzt nur Tuffquadern. So an der Straßenseite der Häuser. Fassaden von Tuffquadern, wie sie Abb. 1518 (nach Overbeck S. 502) zeigt, sind allerdings sehr selten; schon hatte sich der Verkehr so gehoben, daß die Zimmer zu beiden Seiten der Hausthür gewöhnlich zu Läden eingerichtet wurden, die Hausfront im Erdgeschoß also nur aus vier hohen Quaderpfosten bestand. Aber auch im Innern gingen große Veränderungen vor sich. Es ward hervorgehoben, daß die Kalksteinatrien keine Säulen kannten; jetzt hielten mit dem neuen Material auch die griechischen Säulen ihren Einzug. Hier und da schon in den Atrien.

Vitruv nennt fünf Arten der letzteren. Außer dem gewöhnlichen alteren *atrium tuscanicum* — man weiß nicht, mit welchem Recht es als etruskisch bezeichnet wird — zuzählt das *diplurium* und *testudinatum*. In beiden hat man mit Recht Versuche erkannt, Uebelstände des gebräuchlichen Wasserhofes zu beseitigen. Auch das *atrium diplurium* hatte eine mittlere Öffnung, aber das Dach senkte sich nicht von den vier Wänden nach innen, sondern war in der Mitte um das Kompluthum am höchsten. Dadurch erreichte man allerdings den Vorteil größerer Helligkeit in den unteren Räumen, doch mußte das gegen die Mauer laufende Regenwasser oft genug, wenn die Abflusssöhren sich verstopften, die Wände selbst durchfeuchten und beschädigen. — Im Gegensatz hierzu war das *atrium testudinatum* ganz dunkel. Denn hier war die mittlere Öffnung geschlossen. Dadurch wurden freilich manche Unannehmlichkeiten des offenen Hofes im Winter vermieden, dafür aber auch die unteren Räume fast unbewohnbar gemacht. Beide Arten scheinen demnach nur vorübergehende oder nur unter bestimmten Verhältnissen benutzte Auskunftsmittel gewesen zu sein; allgemeine Geltung



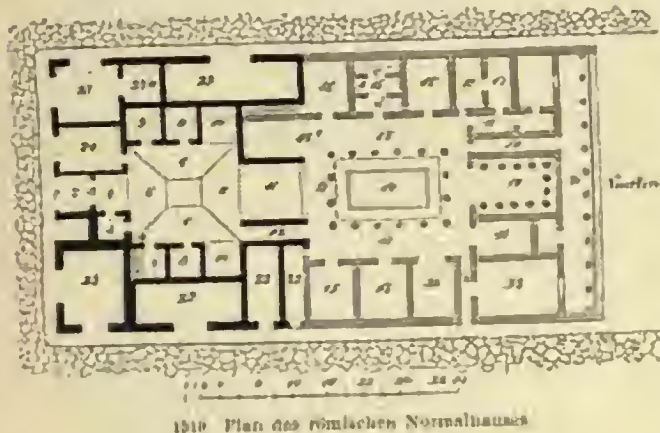
151a Mauer eines Hauses aus der Tuffperiode. (Zu Folio 156a.)

gewonnen so schwierig, in Pompeji findet sich kein Beispiel. Wichtigere sind die beiden letzten von Vitruv genannten Arten: das *atrium corinthium* und *tetrastylum*. Schon die Namen weisen auf den Einfluß griechischer Baukunst hin. Da das tuskantische Atrium doch keinerlei Unterstützung vom Boden aus hatte, waren seiner Größe von vornherein bestimmte Schranken gesetzt. Die Unterstützung der Dachbalken mit vier oder mehr Säulen — danach unterscheiden sich diese beiden Arten des Atrium — ermöglichte eine Vergrößerung des Hofes und zugleich eine Erweiterung des Komplexiums, mithin auch eine bessere Beleuchtung der Hofräume.

Gerade dieses Streben nach Weiträumigkeit ist für die Tuffperiode charakteristisch. Besonders geht man darauf aus, das Haus nach hinten auszuweiten. Schon zu die Kalksteinatrien schloß sich gewiß in

stätten vorfindet, nur 24 neben der Hausthür hängt mit dem Atrium zusammen. Hier stellte etwa der Besitzer seine Waren zum Verkauf. Rechts neben dem Eingange innerhalb der Hausthür 3 — davor ist das unverschlossene Vestibulum 1, 2 — liegt die kleine Kammer des Pfortners 5. In 7 führt eine Treppe in den Oberstock. Leicht erkennbar sind die beiden Alae 10 und der Hausthür gegenüber das Tablinum. Rechts neben ihm bringt uns der schmale Gang 12 in die Privatwohnung, deren Mittelpunkt das von 16 Säulen getragene Peristyl bildet. Rings herum liegen die Wohn- und Schlafstuben (*cubicula*), die Esszimmer (*triclinia*) und etwaige Festäle (hier 18, *oecus*). Durch den Gang 17 gelangt man zu den Wirtschaftsräumen, durch 19 zum Küchengarten, der in reichen Häusern oft noch hinter dem Peristyl angelegt war. Besonders wohlhabende Hausbesitzer

hießen sich an dessen Stelle noch ein zweites Peristyl herrichten; zuweilen finden wir auch mehrere Atrien neben einander, von denen das eine für die Dienerschaft bestimmt war und zu Wirtschaftszwecken, Stallungen u. dergl. führte, das andere reicher ausgestattete den festlichen Empfangssaal bildete. Diese großen Häuser zuweilen eigne kleine Backereien und ziemlich häufig Räume mit Einrichtungen für warme und kalte Bäder enthalten, braucht nur erwähnt zu werden. Natürlich sind solche großen Häuser, die an Stelle mehrerer früherer Kalksteinatrien entstanden waren oder gar den Platz einer ganzen Insel einnahmen, immerhin selten. Die armeren Bürger mußten sich mit kleineren Räumen behelfen.



1519 Plan des römischen Normalhauses

vieleu Fällen ein Garten, wo der nötige Platz zur Verfügung stand. Aber nur ein offener Gang an der Rückseite des Tablinum führte zu ihm hinaus. Jetzt wird der Gartenraum auf allen Seiten mit Säulenhallen umgeben, und an diese, soweit es der Raum zuläßt, Zimmer angeschlossen. Das alte Atrium verliert seine frühere Bedeutung als Wohnhaus und wird mehr und mehr für die Öffentlichkeit bestimmt; die Privatwohnung liegt hinter demselben und umfaßt die Räume um das Peristyl. Gewöhnlich führt nun ein schmaler Gang neben dem Tablinum aus dem Atrium in diesen Teil des Hauses, die beiden Zimmer zu beiden Seiten des Tablinum werden zum Atrium hin geschlossen und auf die hintere Säulenhalle geöffnet. So entsteht die Hausform, die zur Zeit des Vitruv als die normale galt. Den Grundriß derselben lernen wir aus Abb. 1519 (nach Overbeck Fig. 135) kennen, in Pompeji kommt ihm das sog. Haus des Pansa besonders nahe. Das tuskantische Atrium 6 mit den von ihm aus erreichbaren Zimmern ist verhältnismäßig klein, alle die äußeren Räume 23 der Straße zu sind als Läden oder Werk-

Atelier wo sie überhaupt eigne Häuser besaßen und nicht zur Miete wohnten — was in der späteren Zeit mehr und mehr üblich geworden sein muß —, da suchten sie ihre Wohnung dem besprochenen normalen Typus möglichst anzunähern. Abb. 1520 auf Taf. XLIX (nach Overbeck Fig. 159) zeigt Mazois' Restauration vom Atrium eines anscheinlichen, doch keineswegs großen Hauses, der sog. casa del poeta tragico. Es ist ein tuskantisches Atrium. In der Mitte die große viereckige Vertiefung zur Aufnahme des vom Dache her einströmenden Regenwassers, dahinter die Mündung der Zisterne, in die das überschüssige Wasser aus dem Impluvium abfloß. Rechts sieht man die Thür eines der Seitenzimmer, dahinter die weite Öffnung der rechten Ala. Geradeaus zeigt sich das um eine Stufe höher liegende Tablinum, hinter ihm wird der Säulenhof sichtbar, neben ihm rechts der Gang, welcher Atrium und Peristyl verband. In diesem Hause mangelte der Platz, um den Säulengang rund herum zu führen, wollte man nicht den an sich schon kleinen Gartenraum ungebührlich verkleinern. Der Besitzer half sich dadurch, daß er die vierte hintere Seite freiließ



1521 Längendurchschnitt der casa del centenario. (Zu Seite 1571.)



1522 Querschnitt des Portikus der casa del centenario. (Zu Seite 1571.)



1523 Rekonstruierte Ansicht vom Hause des tragischen Dichters. (Zu Seite 1570.)



1524 Haus des Dichters. (Zu Seite 1571.)



und sie dafür mit einem großen Gartenbilde schmückte, wie wir es gerade bei beschränkten Raumverhältnissen überaus oft in Pompeji finden. An dieser Hinterwand des Hauses steht links die kleine Hauskapelle (*atrium*), in der die Figürchen der Laren und Penaten, vielleicht auch anderer Götter aufgestellt wurden. Sie fehlt in dieser oder jener Form in keinem Hause. Meist sind es nur in der Wand angebrachte Nischen oder gar nur Wandmalereien; ein größeres für den Geschmack der letzten Zeit Pompejis charakteristisches Heiligtum aus dem Atrium eines Privathauses führt uns Abb. 1521 auf Taf. XLIX (nach Overbeck Fig. 146) vor Augen. In den teilweise recht hübschen Stuckverzierungen an Gesims und Giebeln wechseln weiße und bunte Felder, die Malerei ist ziemlich derb auf weißem Grunde ausgeführt. Im Innern fanden die kleinen Bildnisse der Hausgötter ihren Platz.

Nach allem bisher Gesagten wird es, hoffe ich, leicht sein, den restaurierten Durchschnitt eines größeren Hauses zu verstehen. Abb. 1522 und 1523¹⁾ (nach Overbeck² vor S. 353) bieten Quer- und Längsschnitt eines vor wenigen Jahren aufgedeckten Palastes an der Nolanerstraße, der sog. *casa del centenario*. Der Bau gehört nicht mehr der Tuffperiode an, sondern römischer Zeit, stimmt aber in seiner Anlage mit der der oskischen Herrenhäuser völlig überein. Es ist eins der wenigen Beispiele mit Haupt- und Nebenatrium nebeneinander; hinter diesen liegt der stattliche weiträumige Säulenhof. Abb. 1523 zeigt von rechts nach links den Durchschnitt durch das Hauptatrium, das Peristyl und die südlich dahinter liegenden Räume, wie sie mit hinreichender Sicherheit ergänzt werden können. Das Haus war in den vorderen nördlichen Teilen zweistöckig. Wir betreten es (auf der Abbildung rechts) von der Nolanerstraße aus, durchschreiten das kurze Vestibulum, die Hausthür und den ebenfalls kurzen inneren Gang, der uns in das inskanische Atrium führt. Alles entspricht hier der gewöhnlichen Form. Wir sehen das Kompluvium, die beiden Hauptbalken, auf denen das nach innen geneigte Dach ruht, und unten im Boden das Impluvium, links daneben die Zisterne. An den beiden Seiten liegen wie gewöhnlich zwei Zimmer

beachtenswert sind die hohen Thüren — und eine Ala. Um ins Peristyl zu gelangen, können wir entweder das nach vorn und hinten in ganzer Breite sich öffnende Tablinum benutzen, oder den schmalen, hauptsächlich wohl für die Dienerschaft bestimmten Gang daneben. Das Peristyl muß ein angenehmer Aufenthaltsort gewesen sein. In der Mitte ein tiefes Wasserbecken, in das beständig aus dem Schlauche eines Satyrs (s. oben Abb. 885) frisches Wasser zuströmte, Blumen und Straucher ringsum; die unten roten, oben

weißen Säulen hoben sich wirkungsvoll von der bunten Farbenpracht der Wände ab. Die Säulen waren unten durch ein Holzgitter verhüllt, Vorhänge zwischen ihnen konnten den heißen Sonnenstrahlen den Zutritt verwehren. Die drei Thüren, welche auf Abb. 1523 sichtbar werden, führten von diesem Säulenhof in die Räume hinter dem Nebenatrium, welche teils zu Gelagen benutzt wurden, teils wirtschaftlichen Zwecken dienten und endlich auch Badezimmer enthielten. Letztere erkennt man deutlich auf dem Querschnitt Abb. 1522 ganz links an dem hohlegelegten Fußboden. Die Heizung dieser Hohlräume, durch welche die Luft im Caldarium erwärmt werden sollte, fand wie gewöhnlich von der nahegelegenen Küche aus statt. Der tieferliegende Raum rechts daneben war das für kalte Bäder bestimmte Frigidarium, das große Wasserbecken ist auf der Abbildung nicht sichtbar. — Auch hinter dem Peristyl (auf Abb. 1523 links) dehnte sich das Haus noch weiter aus. Zunächst folgte ein großer Saal und hinter diesem lag ein Raum, der in einer unheimlichen Geschnack wenig zusagenden Weise die Stelle eines Gärtchens vertreten sollte. Die Mitte nahm ein Wasserbecken ein, in das aus einer mosaikneise Wasser über eine kleine Treppe hinabströmte, die Wände waren teils mit Seetieren, teils mit Pflanzen bemalt. Von all den übrigen Räumen kann hier nicht gesprochen werden. Um von der Größe des Hauses eine Vorstellung zu geben, erwähne ich nur noch, daß, abgesehen von den vermieteten Läden mit ihren Hinterzimmern an der Stirnseite (Nolanerstraße), das Haus zu ebener Erde nahezu 70 verschiedene, teilweise freilich recht kleine Räumlichkeiten enthält, also ungerechnet alle Zimmer des nicht erhaltenen oberen Stockwerks. Die Rückseite nach Süden ist noch nicht völlig freigelegt; an den übrigen drei Seiten war das Haus von Straßen umgeben — die beiden Nebenstraßen auf den Langseiten sind auf dem Querschnitt Abb. 1522 angedeutet — und nahm jedenfalls fast den Raum einer ganzen Insula ein. Dasselbe ist auch bei einigen Palästen der Tuffperiode der Fall, z. B. bei der sog. *casa del Fauno* und der *casa di Pansa*, immerhin aber überaus selten.

Es wird schon darauf hingewiesen, daß die ältesten Häuser auf verhältnismäßig wenige Räume um das Atrium beschränkt waren und keinen Oberstock, kein Peristyl kannten. Erst allmählich schienen die sozialen Unterschiede mehr und mehr auch im Hausbau zur Geltung gekommen zu sein. Der kleinen Zahl von Besitzern großer Häuser tritt bald eine Menge von Bewohnern weniger gemieteter Zimmer im Erdgeschoss oder Oberstock gegenüber, und allem Anschein nach war deren Zahl zur Zeit der römischen Herrschaft in überaus rascher Zunahme begriffen. Die Dichtigkeit der Bevölkerung

¹⁾ Die Abb. 1520 — 1523 befinden sich auf Taf. XLIX.

wird in den letzten Jahrzehnten sehr groß gewesen sein — Nisam nimmt für Pompeji etwa 20000 Einwohner an — und der der jetzigen Größe Campaniens an die Seite gestellt werden können. Immerhin hatte Pompeji noch durchschnittlich recht viele Besitzer eigener, wenn auch oft sehr kleiner Häuser. Das alte Grundschema des Atriumhauses, um den sich die Zimmer gruppierten, blieb bewahrt, wie viele Abweichungen auch im einzelnen durch die Verhältnisse bedingt wurden. Hier ist die allmähliche Umgestaltung der Atriumhäuser zu Mietkasernen nur in ihren allerersten Anfängen zu beobachten. Mit Recht ist neuerdings hervorgehoben, daß wir uns die Wohnungsverhältnisse des kaiserlichen Rom ganz anders vorzustellen haben.

•Das Atrium, der altehrwürdige Mittelpunkt der Familie, hatte seine Bedeutung verloren, sobald das Haus nicht mehr von einer Familie oder einer gens, sondern von zahlreichen einzelnen Personen bewohnt war. In Rom strömte alles zusammen. Um möglichst viel Raum zu gewinnen, ward man dort schon frühzeitig zum Hochbau genötigt. Dreistöckige Häuser kennen wir in Pompeji nur vereinzelt, und zwar nur am Rande des Stadthügels, wo also die unteren Stockwerke nicht vollständig ausgenutzt waren. In Rom dagegen werden schon gegen Ende des 1. Jahrh. n. Chr. zehnstöckige Häuser erwähnt. Damit war aber die alte Form des Atriumhauses unvereinbar. Wie wir schon in Pompeji sahen, wird im Laufe der Zeit der Raum an der Straßen je länger je mehr ausgenutzt. Läden, Kneipen, Werkstätten, alle öffnen sich der Straße zu. Mehr und mehr müssen die römischen Häuser den Charakter der modernen Bauten in unsern Großstädten erhalten haben. Die vorräumigen Atrium- und Peristylhäuser der vorkaiserlichen Epoche blieben nun allein den reichen Familien vorbehalten, es sind die *domus*, welche den römigen, den Platz einer ganzen *insula* einnehmenden Mietkasernen gegenüberstehen. Und schließlich überwiegen die letzteren so sehr, daß nach der Constantinischen Regionenbeschreibung nur noch ein Atriumhaus auf 25 *insulae* kam.

Zur inneren baulichen Einrichtung des (römischen) Hauses in Pompeji ist nur wenig bekannt. Die verschlossenen Zimmer und Kammern sind durchgängig eng und klein, man hielt sich gewiß tagüber, so weit es die Witterung verstattete, draußen in den Säulenhallen bzw. dem Wasserhofe auf. Keller sind verhältnismäßig selten; die Küche, selbst in den vornehmeren Häusern, meist auffällig klein und armlich, so daß man kaum begreift, wie hier die Zubereitungen zu größeren Festmählern getroffen werden konnten. Auf die Anlage des Abtritts, der in der Regel unmittelbar neben der Küche liegt, scheint dagegen besonders in der letzten Zeit einige Sorgfalt verwendet zu sein; es fehlt nicht an Häusern,

wo die Leitung der Kloake aus dem Oberstock noch gut erhalten ist. An Wasser scheint es in den letzten Jahrzehnten nirgends gefehlt zu haben. Wo die Wohnungen nicht durch die Wasserleitung selbst versorgt wurden — übrigens findet man das Wasser nur in die Peristyle, nie in die Zimmer oder in die Küche geführt —, konnte der Bedarf an den Zisternen im Atrium befriedigt werden, auch gab es öffentlicher Brunnen genug. Die Decken waren größtenteils flach gewölbt, doch sind in den Privathäusern schon mehr als die Ansätze der Wölbungen erhalten. Daneben gab es auch flache Decken, doch liegt meines Wissens bisher kein Beispiel aus Pompeji vor, aus dem wir das Aussehen und den Schmuck solcher flacher Decken erkennen könnten. Die Wölbungen scheinen meist mit buntfarbigem Verzierungen versehen zu sein, in der späteren Zeit wurden Stuckreliefs mehr und mehr beliebt.

Die Fußböden waren, den Forderungen des Klimas gemäß, natürlich nicht aus Holz, sondern aus Estrich hergestellt. Weitans am gewöhnlichsten ist das *opus signinum*. Mit diesem Namen bezeichnete man (nach einer in Signia gemachten Erfindung) eine auf den geputzten Boden ausgegossene und sorgfältig geglättete Mörtelmasse, die von zerstoßenen Ziegelscherben durchsetzt und rotgefärbt war. Oft wurden in ihr durch eingelegte viereckige weiße Steinchen einfache oder reichere Muster hergestellt. Bei bevorzugten Räumen und in vornehmeren Häusern trat an die Stelle dieses Estrichs das kunstvollere Mosaik (vgl. S. 327 ff.). Fußböden aus Steinfliesen oder Ziegeln scheinen in den Privathäusern Pompejis nicht vorzukommen.

Einer eingehenden Besprechung bedarf die Ausstattung und der Schmuck der Wände. Abgesehen von einzelnen beiläufigen Erwähnungen wissen wir über die Wandverzierung griechischer Häuser so gut wie nichts (s. S. 621 f.); und wie weit aus den Wandmalereien der etruskischen Grabstätten Rückschlüsse zulässig sind, ist beim jetzigen Stande der Forschung noch in vieler Hinsicht fraglich. In Rom treten bei Erdarbeiten immer neue, teilweise treffliche Beispiele bemalter Wände zu Tage — ich erinnere an die bekannten Malereien aus dem Hause des Germanicus auf dem Palatin (Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen S. 382, Mon. Taf. IX) und aus der Villa am Tiberufer (Mon. Inst. XI tav. 44; XII tav. 5 ff.) —, aber wie groß auch ihr Kunstwert sein mag, es bleiben vereinzelt Beispiele, von denen die ältesten schwerlich in das letzte Jahrhundert der Republik weit hinaufreichen werden. Eine geschlossene Reihe, groß genug, um den allmählichen Entwicklungsengang der Wanddekoration zur Anschauung zu bringen, findet sich in Rom nicht; für die vorchristlichen Jahrhunderte überhaupt fast nichts. Um so reicheres Material stellt uns Pompeji zu Gebote.

die Behausung des Armen ebenso wie den Palast des Reichen, Privathäuser und öffentliche Bauten, kleine dunkle Kammern neben leichten statilichen Portälen. Alles ladet hier zur Vergleichung und Prüfung ein. Wie vieles vom Wandschmuck auch der Barbarei der Menschen und der Ungunst der Witterung zum Opfer gefallen ist, wie viele Stücke auch ausgelegt und fortgeschafft, wie sehr die Farben auch verblasst oder gar verschwunden sind, der erste Eindruck ist noch immer der einer erstaunlichen Frische, Buntheit und Mannigfaltigkeit. Und neben der Farbenfreude und dem Überquellen von Lebenskraft und Lust überrascht den Beschauer die Kunstfertigkeit der alten Meister, die nur unter der Voraussetzung langdauernder Überlieferung und unangesehener Übung begreiflich wird.

Indes, so bunt und verschiedenartig uns die Verzierungen der pompejanischen Wände auch anfänglich anmuten, so glauben wir uns doch sehr bald bewußt zu werden, daß all dieser scheinbar unerschöpflichen Formenfülle ein gemeinsames Prinzip zu Grunde liegt.

In gleicher Weise sehen wir die Wände allerorten mit Stuck bekleidet und bunte Verzierungen und Bilder in derselben Fränketechnik darauf gemalt. Durchgängig finden wir die bemalten Wände horizontal in drei Teile gegliedert: dem Sockel folgen deutlich gesondert ein mittlerer und ein oberer Wandteil. Dazu kommen senkrechte Abschnitte, deren mittelster meist als das Hauptfeld charakterisiert ist. Außerdem aber fällt bei der großen Masse der Wände eine unverkennbare Verwandtschaft der dekorativen Formen im einzelnen auf. Das erklärt sich leicht. Beim Erdbeben (63 n. Chr.) ward ein bedeutender Teil der Stadt stark beschädigt. Da gab es in der Folgezeit nicht nur zahlreiche Mauern neu aufzuführen, sondern noch viel mehr zerstörte Wandverzierungen wiederherzustellen, und natürlich trug man in diesen Fällen mit vereinzelten Ausnahmen dem veränderten Geschmacke Rechnung und stattete die beschädigten Räume und, um störende Ungleichheit zu vermeiden, wohl gar das ganze Haus in der Weise aus, wie es zur Zeit des Nero und der Flavier Mode war. Und die damals übliche Dekorationsweise, welche an kräftigen, blendenden Farben besonderes Gefallen fand, zieht unsere Blicke auch darum zunächst auf sich, weil die Farben bei der Zerstörung Pompejis noch wenig gelitten hatten und daher auch uns jetzt noch besonders frisch und lebhaft erscheinen. Weit aus das meiste von dem, was in den bekannten Werken von Zahn und Ternste in Farbendruck wiedergegeben ist, sind Wandmalereien aus den letzten Jahrzehnten der Stadt. Das Überwiegen dieses späteren Stils und seine Farbenpracht hat dazu geführt, daß die Reste früherer Zeit lange übersehen wurden. Es ist das Verdienst von A. Mau,

diese für die Entwicklungsgeschichte der Wandverzierung überaus wichtigen Überbleibsel erkannt, sorgsam geprüft und ihre stilistischen Merkmale dargelegt zu haben.

Die Baugeschichte der Stadt läßt sich mehrere Jahrhunderte hindurch verfolgen. Als die ältesten Bauten erkannten wir, abgesehen von dem griechischen Tempel, die Kalksteinatrien, Häuser beschränkter Umfanges mit Passaden von gewaltigen, ohne Mäuerchen aufeinander geschichteten Kalksteinquadern, ohne Säulen, also auch ohne Peristyle. Oh und wie die Mauern dieser Gebäude im Innern ursprünglich geschmückt waren, wissen wir nicht. Ein Verputz irgend welcher Art läßt sich sicher voraussetzen: war er doch schon nötig, um die Wände gehörig zu verdichten. Aber die Nüchternheit und Dürbheit der ganzen Anlage verbietet die Annahme reicheren Schmuckes. Offenbar ist erst in der Folgezeit, als die samnitischen Bewohner mehr und mehr von der Kultur der griechischen Küstenstädte beeinflusst wurden, als Handel und Wandel in der Friedenszeit nach dem Hannibalischen Kriege sich hoben, auf die Verzierung der Wände Wert gelegt worden. Und es ist natürlich, daß man sich da an die Master hielt, die von den Mittelpunkten des griechischen Lebens in der Blüthezeit, vor allem von Alexandria aus, an die italische Küste gebracht wurden.

So begegnen wir denn in Pompeji als ältestem Wandschmuck im Laufe des 2. und im Anfange des 1. Jahrh. v. Chr. einer Dekorationsweise, welche deutlich den Stempel nicht nur ausländischer Herkunft trägt, sondern auch den der besonderen Verhältnisse ihrer Heimat. Inkrustation der Wände mit kostbaren buntfarbigen Marmorplatten konnte nur in den Prunkhallen der hellenistischen Großen zu Hause sein, an Orten, wo fabelhafte Reichtümer zusammenströmten. Wir wissen durch Plinius 36, 48, daß dieser kostspielige Wandschmuck erst durch Caesars Gästling Mammur in Rom Eingang fand. Schon über ein Jahrhundert früher hatten die Bewohner der campanischen Küstenstädte ihn sich zu eigen gemacht und ihren Verhältnissen anbequemt. Damals hielt sich der Luxus, der in den Reichen des Ostens ins Maßlose ging, in Italien noch in bescheidenen Grenzen; in Pompeji war der Gebrauch des Marmors selbst in der Kaiserzeit noch ziemlich selten und fand erst in den letzten Jahrzehnten größere Verbreitung. So griff man, um die Marmorinkrustation des Orients nachzubilden, zu dem Auskunftsmittel, die bunten Marmorplatten in bemaltem Stuck nachzuahmen, den man damals in vorzüglicher Güte herzustellen verstand. Ob sich die so gewonnene Dekorationsweise auch im einzelnen eng an die im Osten übliche anschloß, ob auch im eigentlichen Griechenland die Häuser gleichzeitig ähnlich aus-

geschmückt wurden, hat sich noch nicht feststellen lassen. In Pompeji tritt uns ein vollständige ausgebildetes System entgegen, das lange Übung und verschiedene Vorstufen voraussetzt. In dieser Form erscheint es eng verknüpft mit der letzten vorrömischen Bauperiode, deren stattliche Tuffhäuser mit ihren schönen Säulenhöfen ja auch unverkennbar griechischen Einflüsse bekunden. Alles spricht daher für die Annahme, daß diese hegeuläre Weise der Wandverzierung mit diesen Bauten gleichzeitig in Pompeji eingeführt und im Laufe der Zeit ausgebildet worden ist. Man kann mehrfach beobachten, daß die Wände eines Tuffhauses wiederholt in demselben Stile geschmückt waren, ohne daß bemerkenswerte Unterschiede zwischen der älteren und jüngeren Dekoration hervortraten. An sich darf man annehmen, daß die einfachste Formgebung die älteste war, daneben scheint manches darauf hinzuweisen, daß in der früheren Zeit dieses Stils eine größere, prunkhafte und ungeschickliche Bunttheil beliebt war, daß man später sich auf eine mehr harmonische Zusammenstellung weniger Farben beschränkte.

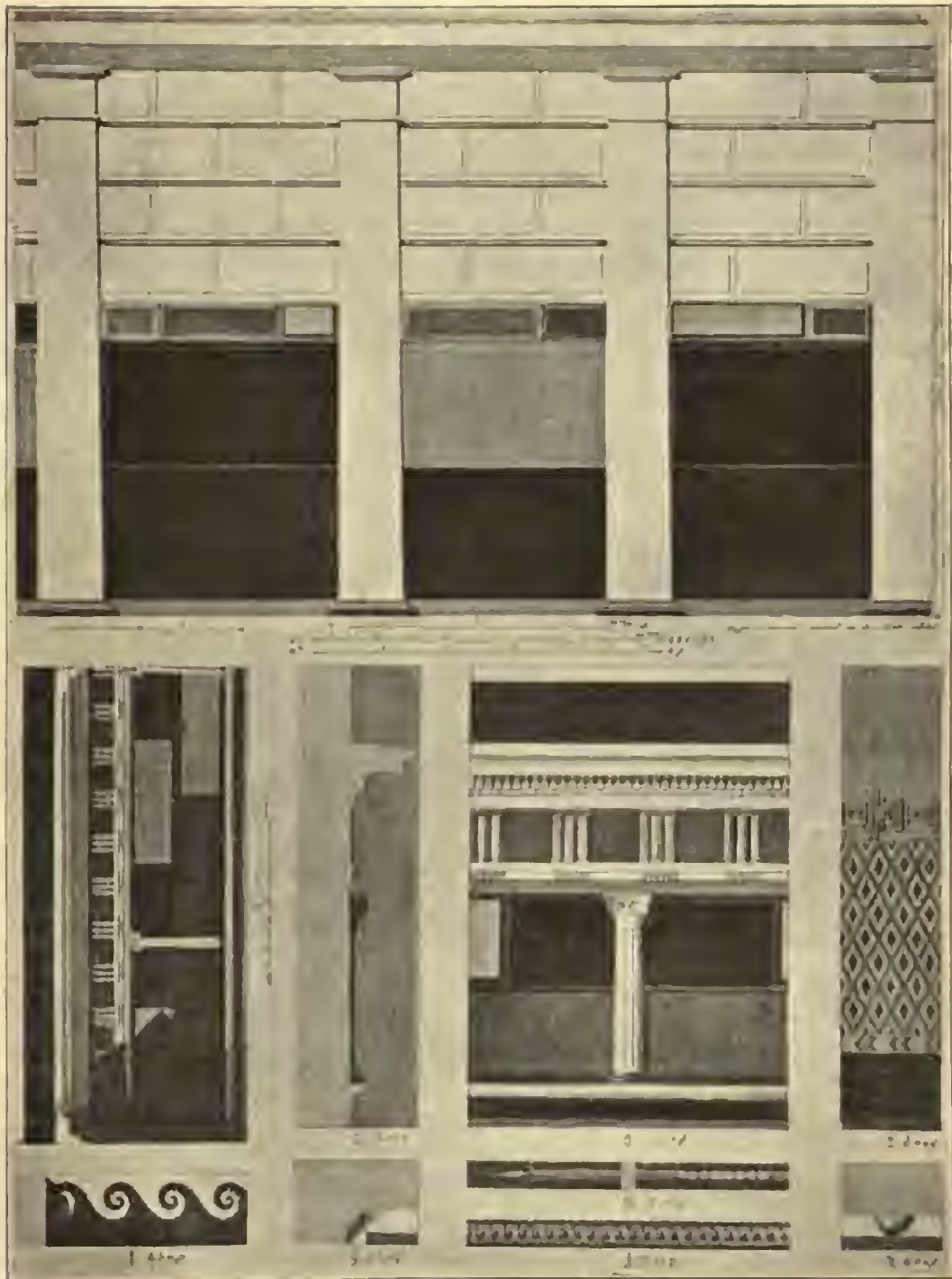
Also Stürkmarbahrung von Marmorverkleidung haben wir in dieser ältesten erhaltenen Wanddekoration vor Augen. Buntfarbige größere und kleinere, stehende und liegende Rechtecke sind in bestimmtem Wechsel aneinandergereiht, glatte oder verziert durchlaufende Bänder und dem ionischen Tempelbau entlehnte eigenartig gestaltete Zahnschnittgesimse dienen zur Gliederung. Alles ist sorgfältig in erhabener Stückarbeit hergestellt.

Wie das gut erhaltene Beispiel auf der oberen Hälfte unserer Abb. 1524 (nach Mau Taf. I) beweist, liegt dieser Wandverzierung unzweifelhaft der Gedanke der Nachahmung einer Quadermauer zu grunde. Er ist jedoch, so weit wir sehen, nirgends rein durchgeführt, und oft genug ist die Vorstellung durch Künstlichkeit allerlei fremdartiger Zuthaten ganz verdrängt. Häufig werden die Wände durch Pfeiler wie hier, vereinzelt auch durch Halb-säulen, in mehrere Abschnitte geteilt. Vermuthlich war diese Dekoration ursprünglich auf wette Räume, Höfe und große Hallen berechnet; in kleinen Zimmern erscheint sie, trotz der liebevollen Sorgfalt der Ausführung, die diesem Stile eigen ist, unerträglich steif und plump. — Stets bildet ein gleichfarbiges, oft gelbes, durchgängig ziemlich heller Sockel, der unserem Beispiel marmoriert, den unteren Wandtheil, welcher durch einen gleichfalls einfarbigen (hier violettroten) Gurt vom mittleren Haupttheile gesondert wird. Nun folgen die durch den Fugenschnitt deutlich charakterisierten Quadern. Erst große liegende (wie hier), zuweilen stehende Rechtecke, dann mehrere Reihen kleinerer hinter liegender Kerkercke in regelmäßigem Farbenwechsel. Die hier abgebildete Wand aus dem mächtigen zweiten Peristyl der casa del Fauno ist als ein-

fachere dadurch gekennzeichnet, daß hier nur die untere Reihe der kleinen Rechtecke buntfarbig, alle oberen weiß gelassen sind. Das findet sich noch sonst in weniger wichtigen Räumen, doch verzichtet dies vornehmere Haus selbst hier nicht auf jeden Schinnek. Die schmalen Leisten zwischen den nachgeschalteten Quaderreihen sind mit feinen, mehrfarbigen Mustern (unten auf der Abbildung A und J) bemalt.

Kommt somit die Besonderheit dieser Dekorationsart und vor allem das Grundmotiv der Quadermauer in unserem Beispiel deutlich zur Anschauung, so fehlt doch in ihm ein wesentlicher Bestandteil, den wir in allen reicher ausgestatteten Räumen dieses Stiles begegnen und der mehr als alles andre auf die fernere Entwicklung der Wandverzierung Einfluß geübt zu haben scheint. Als gemeinsame Eigentümlichkeit der uns aus Pompeji bekannten Wanddekorationen erwähnte ich die Gliederung der Wände in einen unteren (Sockel), mittleren und oberen Teil. Diese auffällige Zweiteilung des Wandstückes oberhalb des Sockels ist schon in diesem Inkunzationsstil, wie Mau ihn nennt, durchaus üblich. Meist pflegen die Reihen der kleinen liegenden Rechtecke nicht hoch hinaufzuführen; schon in der Höhe des Thürsturzes erhalten sie einen charakteristischen Abschluß durch eine Art Epistyl mit einem Fries und stark vortretendem Zahnschnittgesims darüber. Ist dies für diesen frühesten uns bekannten Dekorationsstil besondere bezeichnende Glied auch nicht in seiner gewöhnlichen Form auf unserer Abbildung vertreten, so können wir uns doch aus der seltenen vollständigeren Nebenform b, c, d, g, h leicht das Fehlende ergänzen. Wir sehen hier die beiden buntfarbigen Reihen der kleinen liegenden Rechtecke, über ihnen erhebt sich durch kleine ionische Halbsäulen gestützt das vollständige Gebälk eines Tempeldaches. Man erkennt den Hauptbalken, die Triglyphen und Metopen, über ihnen das feingegliederte weit ausladende Stückgesims mit Zahnschnitt. Meist fehlen Säulchen und Triglyphen, an Stelle der letzteren tritt ein einfacher einfarbiggemalter Fries, auch das dem Epistyl entsprechende Glied erscheint in veränderter Gestalt. Aber fast überall zeigt sich das Zahnschnittgesims als Abschluß des mittleren Hauptabschnittes der Wand. Bemerkenswert ist dabei, daß, so oft dies Gesims sich einer senkrechten Durchschneidung der Wand nähert, z. B. einem Thürpfosten oder einem Pfeiler, es stets in einer seinem schönen Profil gleichen Linie abbricht (vgl. die folgende Abb. 1525 auf S. 1377).

Der obere Wandtheil ist verschieden behandelt, oft finden wir einfachen groben Bewurf, häufig einfarbige glatte Flächen, zuweilen setzen sich die Rechteckreihen auch über dem Gesims noch fort, aber überall tritt dieser Teil gegen den mittleren augenscheinlich zurück.



1821 Wanddekoration im Inkarnationsstil. (Zu Seite 1374.)

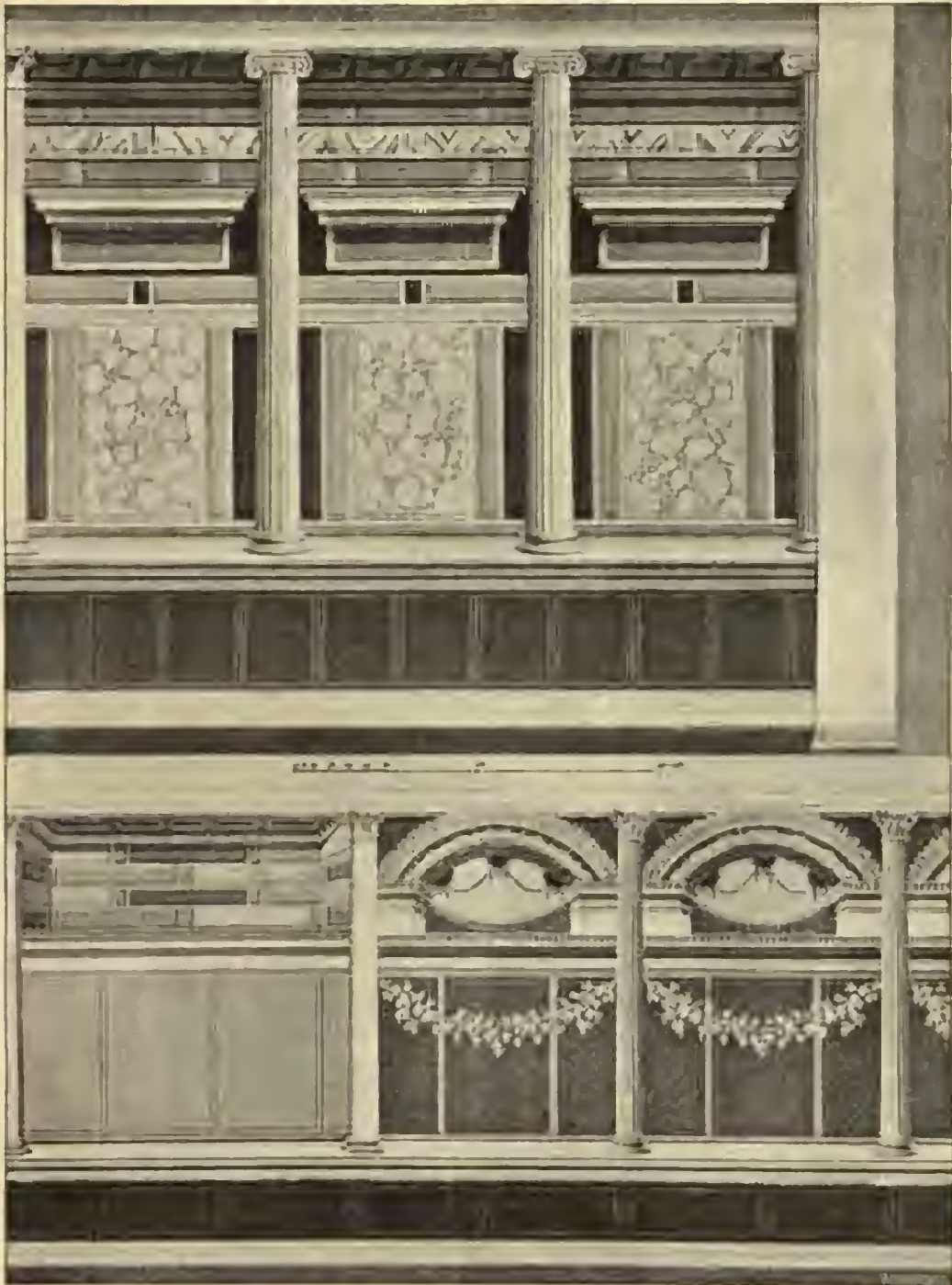
In *c* und *f* bietet unsre Abbildung eigentümliche, vereinzelte Sockelformen, das schwarzweiße Wellenornament fand sich unter einem grünen Sockel, die Farben von *e* sind verblaszt, außer schwarz und weiß unterschaltet man nur noch violett und gelb. Über die Farben dieses Stiles bei dieser Gelegenheit noch einige Bemerkungen. Es ist eine äralische und unserem Geschmack wenig zureichende Farbensreihe, die hier beständig wiederkehrt. Neben schwarz und weiß sind benutzt ein stark röthliches Violett, ein helles Weinrot, schmutziges Gelb, ziemlich dunkles Blaugrün und daneben verschiedene Marmorierungen. man erkennt leicht, daß man absichtlich solche Färbungen wählte, wie etwa auch beim Marmor selbst vorkommen mochten; blau fehlt gänzlich. Rückschlüsse auf die Farben der gleichzeitigen Gemälde lassen sich daher aus dieser Art des Wand schmuckes nicht machen. Beachtenswert ist der Versuch, größere Mannigfaltigkeit dadurch zu erzielen, daß man die vertieften Ränder der Rechtecke großentheils anders bemalte, als die erhabenen Hauptflächen. (Das ist auch auf unserer Abbildung bei der unteren Reihe der kleinen liegenden Rechtecke deutlich.) Daß das der ursprünglichen Vorstellung der Nachahmung einer Quadermauer widerspricht, liegt auf der Hand. Ebenso wie bei den späteren Wandmalereien sind auch in diesem Stile die ausschließlichen mineralischen Farben *a fresco* auf den feuchten Stuckgrund aufgetragen, ein Verfahren, welches durch die Dicke und Güte dieses Malgrundes erleichtert war. Bisweilen ist am Sockel ein aufgehängter Teppich gemalt, sonst scheint Flächenmalerei von diesem ältesten Dekorationsstile völlig ausgeschlossen; nur hier und da treffen wir schlichtere Versuche, die einfarbigen Flächen der Rechtecke durch flüchtige Darstellungen zu beleben. Vielleicht sollte man sich dabei anfangs an Naturspiele an, wie sie die besondere Äderung des Marmors hervorrufen mochte; in einem Falle bringen die gelben durch Malerei nachgeahmten Marmoradern die Umrisse eines Vogels zu Gesicht. Der Girt über dem Sockel ist verziert mit einer weißen Blattranke bemalt, auch einige kleine Monochrome können vor.

Wenn wir der späteren Wandverzierungen gedenken, bei denen das figürliche Element eine so große Rolle spielt, daß wir unsre Kenntnis vom Wesen der griechischen Malerei in der Hohenzeit zum größten Teil ihnen verdanken, so erscheint es sehr auffällig, daß im Inkrustationsstile für bildlichen Schmuck nirgends Raum gelassen ist. Die prunkliebende Zeit, in der die Marmorvorbilder der pompejanischen Stuckverzierungen entstanden, verlangte vor allem in die Augen fallende Kostbarkeit des Materials. Wertvolle Gemälde mochten in besonderen Räumen Unterkunft finden, zu dem glänzenden Marmorschmuck passten sie nicht, um so

weniger, als der Grundgedanke dieses Dekorationsystems, die Nachahmung einer Quadermauer, eine Verzierung der Wand mit Bildern natürlich ausschloß. Gewiss mit Recht ist darauf hingewiesen, daß die eigentümliche Ausbildung der Mosaiktechnik, der Versuch größere Gemälde durch Zusammensetzung farbiger Stifte wiederzugeben, mit dieser Art des Wand schmuckes in bestimmtem Zusammenhange stehen müsse. Da an den Wänden für die Bilder kein Raum mehr blieb und man ihrer doch nicht ganz entbehren wollte, versetzte man sie mit Hilfe dieser Technik auf den Fußboden. Die Kostbarkeit und Farbenpracht der Mosaik stimmt trefflich zu dem Charakter der Wanddecoration. Auch findet so am besten die Thatsache ihre Erklärung, daß gerade in den pompejanischen Häusern, wo die Wände in dieser Weise geschmückt waren, die Böden die prächtigsten und großartigsten Mosaiken darboten (so die Alexanderschlacht vgl. Taf. XXI und S. 929).

Täuscht nicht alles, so hat gerade der völlige Anschluss aller Flächenmalerei der Herrschaft des Inkrustationsstiles ein Ende gemacht. Freilich werden noch manche andre Umstände dabei mitgewirkt haben. Neben dem Ueberflusse an der äralischen, konventionellen Zusammenstellung der Farben vor allem wohl der Wunsch größerer Helligkeit. Die überaus sorgsame und mühsame Arbeit, welche die Stucknachahmung von Marmorquaden und Gesimsen bedingte, erforderte jedenfalls größere Kosten als das Aufmalen derselben Formen auf die glatte Wand. Und verstand man sich einmal dazu, so war es natürlich, daß man sich bald nicht mehr auf die oberlieferten Formen beschränkte, sondern freier und freier verfuhr, so daß schließlich die eigentliche Grundlage des neuen gemalten Wand schmuckes kaum noch erkennbar war und von einem einheitlichen Stil nicht wohl mehr die Rede sein konnte.

Es ist bemerkenswert, daß in Pompeji diese bedeutende Änderung der Wandverzierungen, soweit wir sehen, mit dem großen politischen Umschwung zusammenfiel, der auch die baulichen Verhältnisse der Stadt erheblich umgestaltete, der Einnahme durch die Römer. Die praktische Nüchternheit, die für die Bauweise dieser neuen Periode so charakteristisch ist, läßt sich freilich in dem Farbenfrohen, reichgestaltigen Wand schmuck der Zeit nicht wiedererkennen, höchstens in seinen einfachen und wohl auch ältesten Formen; wir müßten sie denn in der richtigen Erkenntnis finden wollen, daß sich mit der billigen Flächenmalerei ganz andre, reichere dekorative Wirkungen erzielen ließen, als mit der bisherigen Stuckverzierungen. Durch die Stuckquaden wurde der an sich schon beschränkte Raum der meisten Zimmer noch mehr verengt; mit Hilfe der Malerei gelang es, die engen Räume zu erweitern, sie größer erscheinen zu lassen, als sie in Wirklich-



1523. Zwei pompejanische Wände im Architekturall. (Zu Seite 1375.)

kelt waren. Und gerade das scheint man von nun an besonders erstrebt zu haben. Die Wand wird nicht als eine einfache, mit Malerei zu schmückende Fläche behandelt, sondern zu einer Darstellung architektonischer Art benutzt, mit ausnehmend mehreren, in verschiedener Tiefe liegenden Flächen, mit perspektivisch gezeichneten und durch Abschattung modelliert vorspringenden Teilen.

Unter Abb. 1325 (nach Mau Taf. IV) zeigt uns zwei pompejanische Wände dieses «Architekturstils» in seiner einfachsten, der früheren Verzierungsmut noch nahestehenden Form. Auch hier sind — allerdings nur durch Malerei — Marmorquadern nachgeahmt, auch hier ist die Gliederung in Sockel, mittleren und oberen Wandteil klar durchgeführt, auch hier finden wir unter und über dem Gesims des mittleren Teils Reihen schmaler liegender Rechtecke, selbst das charakteristische Zahnschnittgesims des älteren Stils kehrt gemalt auf einer der abgebildeten Wände wieder. Auch früher suchte man die Breite der Wand durch Pfeiler und Halbsäulen zu gliedern. Aber gerade in diesem Punkte tritt auch die Verschiedenheit deutlich hervor. Jetzt wird der Sockel nicht durchschnitten, sondern mit seiner linearen Quaderauslenkung gewöhnlich als glatte ununterbrochen fortlaufende Fläche behandelt, er bildet einen Unterbau, auf dem die Säulen (seltener Pfeiler) stehen. Diese aber sind gemalt, als ob sie selbständig vor der zurückliegenden Mauer ständen. Diese Vorstellung sucht der Maler überall hervorzurufen, doch ist er nirgends unglücklich bemittelt, die Täuschung bis ins einzelne durchzuführen.

Auch der obere Wandteil ist, abgesehen von dem perspektivisch gemalten Ansatz der kassettierten Decke, auf der ersten Wand (A) mit geringfügigen Abweichungen dem früheren Gebrauch ähnlich gebildet; auf der anderen (B) sehen wir dagegen eine bemerkenswerte Änderung, zu der zweifellos wiederum das Streben nach scheinbarer Erweiterung des Raumes Anlaß gegeben hat. Der mittlere Wandteil hinter den Säulen hat hier das Aussehen einer niedrigen, mit kräftigem Gesims abschließenden Mauer, über die hinaus wir in andre Räume blicken, links in ein kleines Zimmer mit liegenden Rechtecken in der Art des ersten Stils, rechts auf mächtige, durch reichverzierte Bögen verbundene Pfeiler, zwischen denen ein Vorhang ausgespannt ist. Den mittleren Wandteil in dieser Weise als niedrige Wand zu malen mit Ausblick auf andre Architekturen, ist in dieser Zeit sehr beliebt. Zuweilen sehen wir auf diesen vermeintlichen Zwischenwänden Tafelbilder, Masken u. dergl. aufgestellt, nicht selten wird der Raum darüber als hoher Himmelsraum gedacht und gemalt. Später erscheinen über dem Gesims die verschiedenartigsten phantastischen Architekturen, die in der Folgezeit eine besonders wichtige Rolle spielen; oft aber wird

dieser obere Teil auch ganz willkürlich mit mannigfaltigen Verzierungen ausgestattet.

Im mittleren Wandteil schwindet im Laufe der Zeit mehr und mehr die Andeutung der rechteckigen Quadern; an die Stelle treten endlich große eifarbig gemalte Flächen. Auch in diesem Teile beginnt man grössere Abwechslung zu erstreben. Beliebt werden reiche von Säule zu Säule hangende Blatt- und Fruchtgewinde (besonders schön in einem Zimmer des Germaniushauses auf dem Palatin), statt der Säulen finden wir blawollenen Hermen; gegen Ende dieser Periode treffen wir sie und da schon auf ganz schlanke Säulen, die in vereinzelter Fällen sogar Kandelaberformen erhalten.

Wichtiger noch für die weitere Entwicklung der Wandmalerei ist die Wiedereinführung des durch den Inkrustationsstil verdrängten bildlichen Schmuckes. Anfangs beschränkte man sich auf Monochrome, die ja auch vorher nicht völlig ausgeschloßen waren, dann ward der auf beiden Wänden unserer Abbildung noch her erscheinende Fries unter dem Gesims zu niedrigeren Darstellungen, Ornamenten und Figuren benutzt, auf dem Gesims fanden Nachbildungen kleiner Tafelbilder mit Rahmen und Flügelthüren ihren Platz. Aber das alles genigte nicht. Man suchte für größere Gemälde Raum zu schaffen, die rechts und links durch Säulen begrenzte Mittelfläche des mittleren Wandteils ward dazu ausersehen. So wird denn von nun an die Wandmitte je länger je mehr betont; die dort al fresco gemalte Nachahmung eines Tafelbildes wird der beherrschende Mittelpunkt der Wand, die ehemalige Inkrustation und Architekturmalerei dient nun nur noch als ornamentale Umrahmung. Damit aber ist natürlich der eigentümliche Charakter dieses Stils gänzlich beseitigt; die Wandfläche tritt wieder in ihre Rechte als einfache, farbig zu verzierende Fläche.

Nur wenige Worte noch über die Farben des Architekturstils. Sind die Grundfarben auch die früheren, so erhalten sie doch teils eine andre Verwendung, teils erfahren sie eine Änderung oder Vermehrung. Der ehemals übliche Wechsel von drei Farben findet jetzt keinen Anklang mehr, man läßt dafür bei gleichartigen Gliedern zwei Farben miteinander abwechseln. So sind auf unserer Abbildung oben die schmalen liegenden Rechtecke über den großen marmorierten Platten alle grün, die kleinen dazwischen eingeschobenen violett; in den drei Reihen über dem Gesims ist die oberste und unterste wie gewöhnlich einander gleich, und zwar hellrot und grün, die mittlere hellmarmoriert und grün. Violette Farbe trägt der Sockel und die schmalen Pfeiler hinter den Säulen, die großen Tafeln zwischen ihnen sind gelblich marmoriert, jede von zwei schmalen grünen Rechtecken eingefasst. Die Friesplatten unter dem Gesims, die Oberfläche des Sockels und fast alle

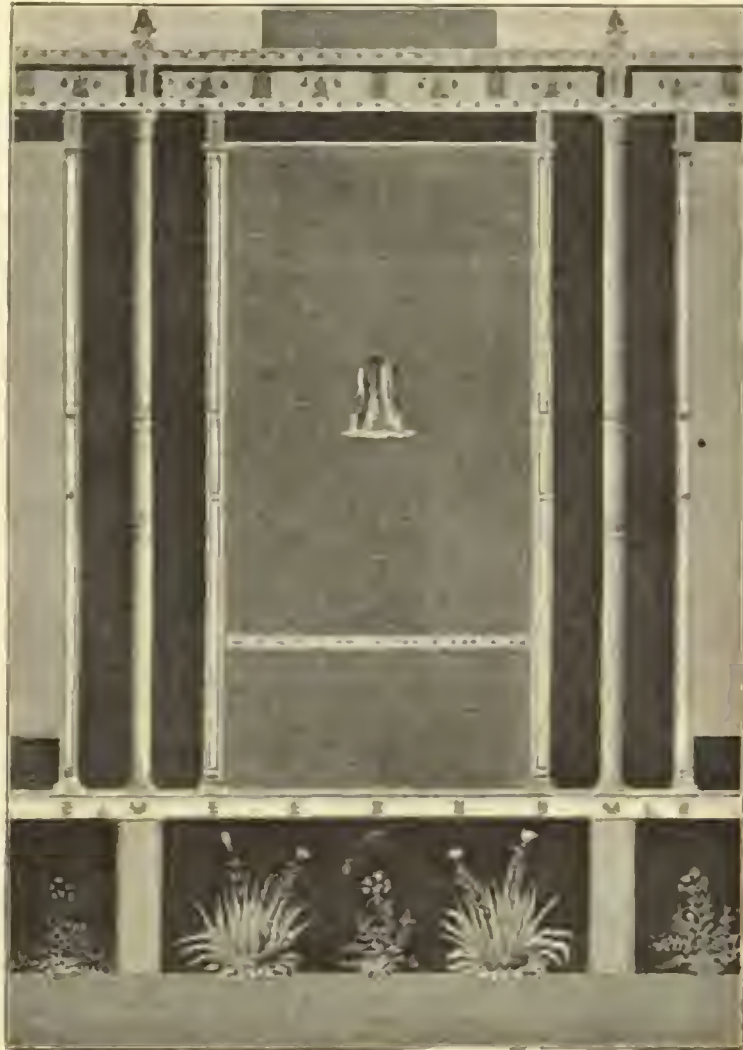
schneiden, die einzelnen Rechtecke und Reiben trennenden Strichen erscheinen hellrot. Also schon diese Wand, die dem früheren Stil noch besonders nahe steht, zeigt trotz der gleichen Grundfarben eine viel größere Mannigfaltigkeit der Farbengebung als die spätclassischen Wände.

Doch auch die Farben selbst sind nicht unverändert geblieben. Blau ist auch jetzt noch selten; das alte Blaugrün ist durch ein reines grün ersetzt; als neuer Farbstoff findet allmählich der prächtige kostbare Zinnober mehr und mehr Eingang. Die perspektivische Darstellung erfordert hellere und dunklere, in einander übergehende Töne der einzelnen Grundfarben. Säulen und Gesimse sind nicht mehr weiß, sondern gelb. Verschiedene Stoffe, Holz, Glas, Metall, Stock werden durch Farben nachgeahmt. Auf späteren Wänden dieses Stils überrascht uns die Vorliebe, lebhafte, stark kontrastierende Farben nebeneinander zu stellen.

Dieser von Sulla bis etwa zu Christi Zeit gebräuchliche Verzierungsweise hatte, wie wir sahen, eine Reihe von Elementen des älteren Wandschmucks übernommen und fortbeutet, und bedeutete doch zugleich einen vollständigen Bruch mit der Vergangenheit durch Verwendung der Flächenmalerei. Weniger plötzlich und weniger entschieden ist der Übergang zur folgenden Periode. Man hatte die barocken Baustellungen, scheint es, bald satt und drängte immer mehr dahin, die Wand als einfache Fläche anzusehen und mit passenden Flächenornamenten zu schmücken. So begegnen wir denn einer stattlichen Reihe verschiedenartiger Versuche, unter Anlehnung an die bisherige Malweise neuen, den nun erstrebten Zielen besser entsprechende Formen ins Leben zu rufen. Solcher Art ist die auch bei Blümmern, Kunstgew. im Altert. S. 256 (Wissen d. Gegenwart XXX) nach Mau Taf. VIII abgebildete Wand, solcher Art die auffällig schlichten und erusten Dekorationen, die man als »Kandelaberstile« zusammenfaßt, wo schlanke, grüne Kandelaber die charakteristischen Trauungsglieder der Hauptfelder zu bilden pflegen. Erst nach und nach kommt ein festes, in

sich geschlossenes System zu allgemeiner Geltung, das sich durch eigenartige Farben- und Färbung von dem bekannteren, in der letzten Zeit Pompejis üblichen deutlich unterscheidet.

Auch in diesem dritten Stile, der in den ersten fünfzig Jahren unserer Zeitrechnung in Gebrauch



1556 Wanddekoration des ornamentalen Stils. (Zu Seite 1380)

war, ist eine Entwicklung erkennbar, ein Fortschreiten von verhältnismäßig einfachen, an die frühere Weise anlehenden Formen zu reicheren und komplizierteren Gestaltungen. Neben dem kostbaren Schmuck vornehmer Häuser fehlt auch die ärmliche Ansetzung dürftiger Räume nicht, aber die wesentlichen Kennzeichen sind überall die gleichen.

Einfache Vornehmheit, die selbst den Eindruck des Kalten und Nüchternen nicht ängstlich meldet, daneben eine auffällige, fast peinliche Sorgfalt der

Ausführung, beides tritt an fast allen Wänden dieses ornamentalen Stils zu tage. Die Freude an einfachen, schönen Linien und Formen, die Neigung zum Zierlichen, die Vorliebe für feine saubere Arbeit gehört zum Charakter der augusteischen Zeit, in ihr kam diese Dekorationsweise in Aufnahme.

Leider ist es nur durch große farbige Tafeln möglich, die Besonderheit und Schönheit dieses Wandschmuckes zur Anschauung zu bringen, unsere Abbildungen lassen die Wände leer und dürrig erscheinen und können uns nur einige wichtige Merkmale des Stiles kennen lehren. Übrigens gehören sie auch an sich zu den einfacheren unter den erhaltenen Beispielen (Abb. 1526, nach Mau Taf. Xa und Abb. 1527, nach Taf. XVII).

Aus Abb. 1527, welche außer einer ganzen Wand noch einen Teil der links anstoßenden umfaßt, ersehen wir sofort die Hauptsache. Jede Andeutung von Quadern, jede wirkliche Nachahmung architektonischer Formen ist verschwunden, der Sockel tritt nicht mehr scheinbar vor die Hauptfläche hervor, das abschließende kräftige Gesims des mittleren Wandteils ist durch einen schmalen Ornamentstreif ersetzt, die kleinen Architekturen oben haben augenscheinlich nur ornamentalen Wert. Das Mittelfeld der Hauptfläche bildet das Zentrum der Wand. Diese Anordnung ist jetzt allgemein gebräuchlich. Schon in der letzten Zeit des zweiten Stils war diese Stelle dazu ausersehen, die Nachahmung eines Tafelbildes aufzunehmen. Damals war aber, dem Charakter der Dekoration gemäß, dies Mittelfeld wie eine Art offener säulengestützter Halle dargestellt, in deren Hintergrund das Gemälde eingebracht war. Jetzt ist der phantastische, oft schwerfällige Bau beseitigt, an die Stelle sind schlanke, feine Säulen getreten mit kleinem Epistyl, Fries, Gesims und Giebel; es ist kein Bau nachgemacht, das Ganze dient nur als Rahmen des hier eingelegten großen Gemäldes. Die Säulen sind stets glatt, von weißlicher Farbe, geziert mit beschleunigten hobischen Flachornamenten, wie sie unere Abbildung mehr ahnen als erkennen läßt, in matten harmonisch gestimmten Farben. Das gleiche gilt von Epistyl und Gesims, nie fehlt ein verhältnismäßig breiter Fries mit eigenartigen buntfarbig aufgemalten Verzierungen.

Die gesimsartigen Abschlüsse von Sockel und Hauptfläche sind nun durch schmale Streifen ersetzt, durchweg von heller Farbe, gewöhnlich zeigen ein gelblich oder bläulich abgetöntes Weiß und sind mit zierlichen bunten Ornamenten bemalt. Auch sie gehören zur Besonderheit dieses Stils.

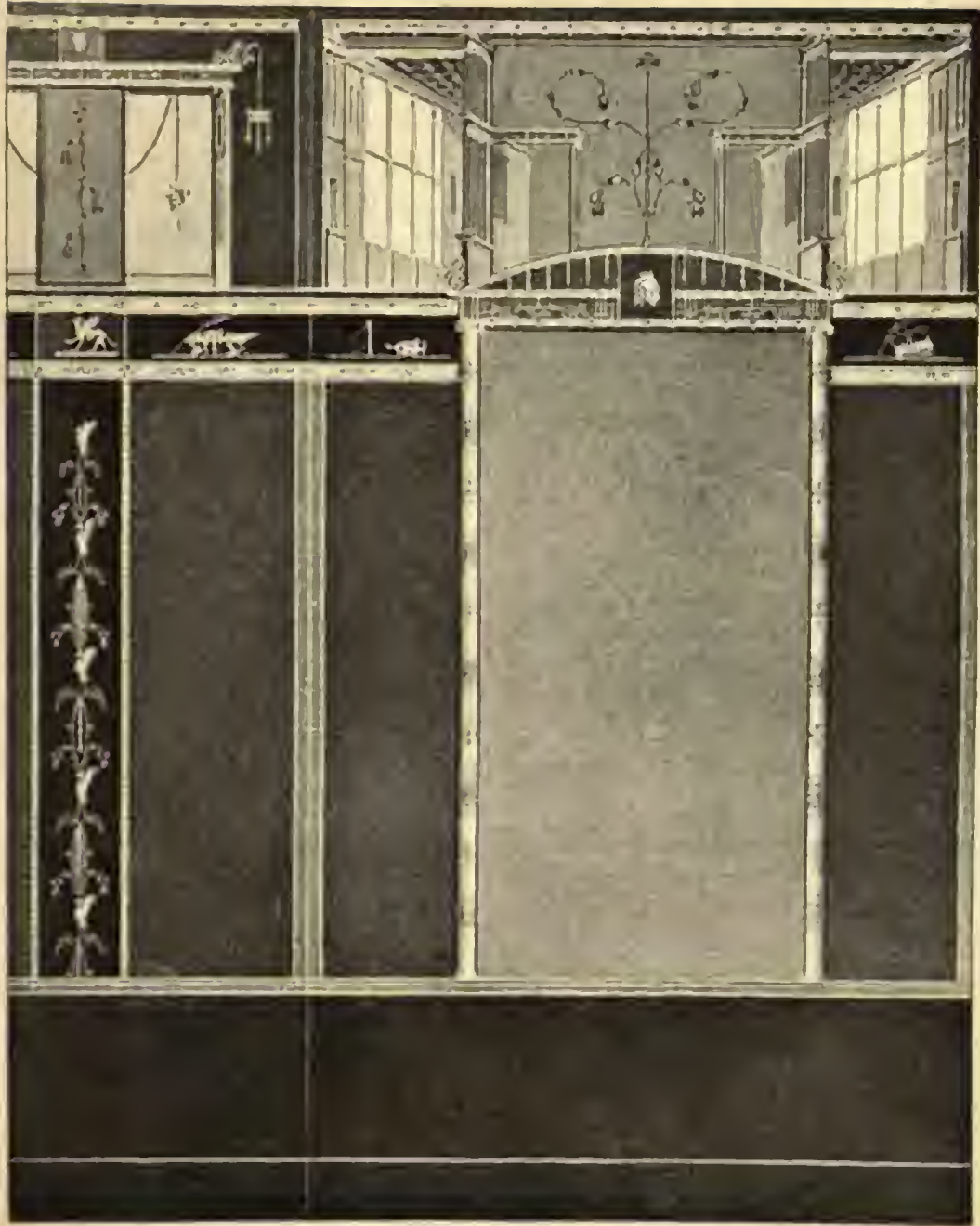
Der Sockel ist jetzt meist schwarz, seltener violett, in der Regel von wenigen feinen wolken sich kreuzenden Linien belebt; bisweilen treten dafür, wie auf Abb. 1526, Pflanzen auf. Zwischen Sockel und Hauptfläche ist über dem genannten hellen Trennungstreif

eine ziemlich breite friessförmige Fläche angeschoben, welche bald bunte Verzierungen, bald Früchte und fressende Vögel, besonders oft aber die Zeichnung eines kleinen mit Rohrkränzen umgebenen Gartens trägt.

Die Hauptfehler neben dem Bildgerüst sind selten, wie auf Abb. 1527, wo sie besonders schmal erscheinen, ganz einförmig und schmucklos. Dem Stil eigentümlich ist es, daß im Innern zwei feine weiße Linien dem Rande in einiger Entfernung parallel laufen. Der schmale Zwischenraum zwischen ihnen ist stets mit blau oder violett ausgefüllt. Selten sind diese Felder neben dem Bildrahmen selbst in der Mitte mit Bildchen geschmückt, höchstens mit kleinen schwebenden Gestalten, die auf den farbigen Grund des Feldes gemalt sind. Vereinzelt kommen kleine Böten vor, zuweilen finden sich hier ägyptische Figuren, wie denn gerade dieser Stil überhaupt vielfach auf ägyptische Muster hinweist, wohl ein Zeichen, wie die Erschließung des Wunderlandes am Nil unter Augustus auf alle Kreise Einfluß übte. Häufiger noch Tiere, Geräte, Gefäßgruppen (wie auf Abb. 1526); im ganzen immerhin wenige Formen in beschränkter Anzahl. Die Hauptfläche wird nach oben durch einen breiten Fries abgeschlossen, er ist hier wie gewöhnlich schwarz. Allerlei kleinere Gegenstände, Geräte, Gräfen u. dergl. sind aufgemalt, auch figürliche Darstellungen sind an dieser Stelle nicht selten. Abb. 1526 zeigt hier einfache Ornamente.

Der obere Wandteil endlich enthält regelmäßig leuchtende zierliche Architekturen, meist nur Säulen und Säulenreihen mit ihrem Gebälk, immer in matten, nie in grellen Farben. Nicht oft scheinen diese Gebilde, wie auf unserer Abb. 1527, den oberen Abschluß der Wand zu stützen, meist erheben sie sich frei in die Luft. Als Schmuck über dem Bildgerüst fällt noch die zarte Blattranke auf. Sie ist in den verschiedensten Formen in dieser Zeit auch in der Plastik gern benutzt. Immer ist sie dünn und leicht, die Linien oft außerordentlich schön, Blätter, Blüten und Früchte sind durchweg naturalistisch gezeichnet, die stilisierte Pflanze ist diesem Stile fremd. Um so beliebter ist die Verbindung von Blattranken und Tieren. Ein Beispiel der Art bietet unsere Abbildung links auf dem schmalen dunklen Feld, das die roten Hauptflächen unterbricht. Auch Kandelaber von zierlich gefälligem Bau und ähnlicher Färbung wie die Säulen stehen oft an dieser Stelle.

Die Durchbrechung der Wand durch schmale schwarze Felder ist nicht selten. Besonders tritt sie dann ein, wenn die gewöhnliche symmetrische Anordnung mit einem Bildrahmen als Mittelstück aus diesem oder jenem Grunde unterbleibt. Einen Teil solcher Wand zeigt Abb. 1528. Dort ist der schwarze Sockel von gelben Rechtecken unterbrochen, wohl eine Erinnerung an ältere Formen. Es folgt über dem verzierten weißen Streif die Hauptfläche,



1527 Wanddekoration des ornamentalen Stiles. (Vgl. Seite 1289.)

Hier wechseln, stets durch die schwarzen Felder getrennt, in deren Mitte die dünnen Säulehen stehen, rote und gelbe Felder, ein Wechsel, den man im ganzen in dieser Zeit gern vermied.

Dies muß, so wenig es der reichen Mannigfaltigkeit dieses dritten »ornamentalen« Stiles gerecht wird, als das Wesentlichste genügen. Hinsichtlich der

Farben mag nur noch folgendes erwähnt werden. Gerade an ihnen erkennt ein geübtes Auge sogleich eine Dekoration aus dieser Zeit. Die alten Grundfarben sind freilich auch jetzt noch beibehalten, aber von manchen unterscheiden wir verschiedene Töne (so neben seltenem Zinnober ein bräunliches, ein helleres Rot und Hochrot), auch sind sie nur

in ganz bestimmter Weise zusammengestellt und benutzt worden. So findet sich violett gar nicht, grün nicht häufig auf den Hauptflächen; blau öfter als früher, doch in Verhältniss immer noch selten (z. B. im Bildrahmen auf Abb. 1527). Schwarz ist Regel auf Sockel und Fries und häufig auf den eingeschobenen schmalen Feldern. Immer werden die Farben der Wand nach oben allmählich heller, so waren bei schwarzem Sockel rote Hauptfelder und weiss als Grund des oberen Wandtheils gern gesehen. Grün wird oft in schmalen Streifen als Einfassung gebraucht, so auch Abb. 1527 über dem Sockel und zur Trennung der beiden Wände. Charakteristisch aber vor allem sind die schlanken weisslichen Säulen, Pfeiler und Kandelaber mit ihren eigenartigen mattfarbigen, die weissen Trennungstreifen mit ihren wunderlich bunten, feingemalten Verzierungen.

Aber der pruchtliebenden nachahmatischen Zeit behagte auf die Dauer weder die peinliche Sorgfalt noch die Mattfarbigkeit dieser Ornamentik. Sie verlangte hauptsächlich Wärme des Kolorits und blende Wirkung. Kein Wunder, dass sie da in den Wänden des älteren zweiten Stiles geeignete Vorbilder erkannte, mit ihren lebhaften Farben, ihren phantastischen Architekturen. Noch etwas kam hinzu. Der Architekturstil hatte scheinbare Erweiterung der kleinen Räume angestrebt, auch damit kam er dem Geschmacke dieser Zeit entgegen. Man hatte damals die Hauptfläche der Wand für das Auge zurücktreten lassen oder sie als niedrige Mauer gekennzeichnet, über die hinaus man in andre Räume oder ins Freie eilte. Die Kaiserzeit suchte denselben Eindruck noch verstärkt auf anderem Wege hervorzurufen. Da wo der zweite Stil Säulen vor die Rechtecke gestellt, wo der dritte oft schmale Felder eingeschoben hatte, durchbrach man jetzt die Wand, liess dort in reichster Mannigfaltigkeit phantastische, unmögliche Bauten erwachsen und durch dies Gewirr von rohr- und stengelartigen Säulchen und Pfeilern hindurch ins Freie blicken. Selbst Figuren wurden in diese luftigen Bauwerke noch hineingezeichnet. Trotzdem war keinerlei Täuschung beabsichtigt. Es war und sollte nichts sein als ein ornamentales Spiel. Aber erreicht wurde damit die Anhebung der bedrückenden Schwere. Man empfand nicht mehr die Enge des Raums. Der häufig weisse Grund dieser Durchblicke liess die nun sich dunklen Zimmer heller und heiterer erscheinen. Jeder Besucher Pompejis nimmt den Eindruck gerade dieser Wände aus den letzten Jahrzehnten der Stadt, die ihm auf Schritt und Tritt begegnen, deren Farben noch so besonders frisch erhalten sind, für alle Zeit unvergänglich mit sich fort. Und doch sind sie nur selten sorgfältig und nie mit der Feinlichkeit des dritten Stiles gemalt, oft verletzt die Rohheit der Ausführung ebenso sehr wie der Mangel jeder feineren Empfindung. Aber der Reichtum der Erfindung, der

sich jedem Bedürfnisse, jeder Laune anzubehaglichen aufate, das malerische Geschick, das sich auf diesen Dekorationen offenbart, ist wahrhaft bewundernswert. Nur schade, dass der über grosse Reichtum so verschwenderisch schnell verbraucht ward, dass bald nichts mehr übrig blieb als wenige dürftige Formen, welche auch noch in den folgenden Jahrhunderten verwundbar schienen und sich in die ältere christliche Kunst hinüberretteten.

In dieser letzten Dekorationsweise gemalte Wände sind durch Photographien und Abbildungen allseitig bekannt. Die meisten Blätter des Zahn und Terribles geben solche wieder (vgl. auch Blümner, Wissen der Gegenwart XXX Fig. 133; Kunsthistor. Bilderlag. N. 135, 3). Unsere Abb. 1528 und 1529¹⁾ (nach Zahn II, 23 und III, 56) bieten Beispiele mit einigen Abweichungen von dem gewöhnlichsten Schema, doch sind sie darum nicht minder geeignet, uns den Charakter dieses Stils zu veranschaulichen. — Die Wand (Abb. 1528) aus der rechten casa del Dionisio lässt uns auf den ersten Blick erkennen, dass sich jetzt die charakteristische, bisher immer streng durchgeführte Scheidung von Sockel, mittlerem und oberem Wandtheil keiner besonderen Wertschätzung mehr erfreut. Die Mittelflächen sind dafür in den Vordergrund getreten. Sie sind in der besprochenen Weise von den wunderlichen Säulenhäuten unterbrochen, die einen Durchblick ins Freie zu gewähren scheinen. Ansehnend ruhen sie auf vorspringenden Pfeilern, wie sie ähnlich schon im Architekturstil vorkamen. Neu ist dagegen, dass sowohl sie, wie die glatten Flächen des niedrigen Sockels überhaupt mit unruhnten bildlichen Darstellungen geschmückt sind. Beides ist indes auch in dieser Zeit nur ausnahmsweise geschehen. Die Stelle der gemalten Basen unter dem Durchblick nimmt meist ein aus farbigen Streifen hergestelltes stehendes Rechteck ein, in dessen Mitte eine kleine Figur, gewöhnlich ein Tier, aufgemalt ist (vgl. Abb. 1524 auf Taf. XLIX unten). Diese Rechtecke pflegen dann durch bunte Streifen und Linienverzierungen der verschiedensten Art mit einander verbunden zu sein. Daneben bringt man gern Pflanzen an, die wir schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts am Sockel eingeführt sahen. — Die Mitte der Wand schmückte in augusteischer Zeit der grosse Bildrahmen. Auch jetzt wird das Mittelfeld gern durch grössere Breite und reicheren Schmuck ausgezeichnet, nach wie vor kommt hierher das Hauptbild, aber die eigenenthümliche Pavillonform dieses Rahmens ist fast vergessen und hat den mannigfaltigsten Gestaltungen Platz gemacht; unsere Wand bewahrt noch verhältnissmässig viel von seiner früheren Bildung. Aber die Gestalt der Säulen, die Kassettendecke, der verkomme Fries, die eingeschobene Rankenverzierung,

¹⁾ Siehe Taf. I, und LI









kurz alle Einzelheiten tragen ein anderes Gepräge. Fremd ist der älteren Zeit auch das breite aufgemalte Randornament dieses Mittelfeldes, das sich auch auf den Seitenfeldern oben und unten wiederholt. Diese breiten, meist gitterartigen Zierstreifen, von denen die pompejanischen Wände eine große Zahl hübscher geschmackvoller Muster aufweisen, gehören zu den charakteristischen Kennzeichen dieses letzten Stils. Gräbe, fast das ganze Mittelfeld einnehmende Gemälde sind selten und waren dem Anschein nach nicht mehr beliebt. Dagegen wird die Mitte der Seitenflächen jetzt viel häufiger und reichlicher mit figürlichen Darstellungen bedacht. Die aufgemalten Einzelfiguren und Gruppen sind durchgängig größer als im ornamentalen Stil, der sie zuerst an dieser Stelle verwendete. Neben den Medaillons finden nun auch andre kleinere unrahmte Bilder Eingang.

Von der phantastischen Architektur der Durchblicke war schon die Rede. Hier sei noch auf eine besondere Eigentümlichkeit aufmerksam gemacht. Die Säulen sind ebenso dünn und zerklüftet wie in der vorangehenden Periode, aber sie sind nicht mehr einfach glatt, von weißlicher Farbe und mit leinen bunten Flächenornamenten verziert, die Formen sind krummer, oft verschmökelt und mit allerlei fruchtartigen Bestandteilen verquickt, statt der aufgemalten Ornamente zeigen sie und ebenso das Gebälk aufgesetzten Metallzierat. Dazu trägt die ganze Architektur jetzt eine einheitliche, warme, meist leuchtend gelbe Farbe. Oft genug setzen sich diese luttigen, zerklüfteten Bauten in dem oberen Wandteil fort. Aber auch wo das nicht der Fall ist, wird doch die Trennung beider Wandteile nie in der früheren Weise und sehr oft überhaupt nicht mehr scharf hervorgehoben. Auf unserer Wand bildet über den Seitenfeldern ein breiter Fries den Abschluß, der mit einem Landschaftsbilde geschmückt ist. Das ist nicht häufig und eine Darstellung solcher Art an dieser Stelle an sich schon eine Neuheit. Eine andre, welche sehr rasch in Aufnahme kam, ist die, daß das alte gemalte Gesims nun durch ein plastisches Stückgesims ersetzt ward, das über den Hauptfeldern in gleichmäßiger Höhe auf allen vier Wänden herumlief. Die gebräuchlichsten Formen desselben zeigt das Sacrum Abb. 1521 auf Taf. XLIX oben am Giebel in mehreren Streifen übereinander. Als obersten Abschluß der Wand unter der Decke kannte man solches Stückgesims schon im dritten Stil, aber nicht, wie in den jetzt üblichen Formen, wie in den Farben blau weiß rot, sondern weiß.

Große Mannigfaltigkeit zeichnete den oberen Wandteil aus. Auf unserer Abbildung fehlt er ganz. Meist ist er mit buntartigen Gebilden geschmückt, doch sind das selten so einfache, klare und organische Formen, wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Ganz ornamental sind sie von Zierstreifen, farbigen

Rahmen, Blatt- und Fruchtgewinden, Gefäßen, Figuren unterbrochen und mit ihnen verbunden; gern erscheinen, besonders mitten über den Hauptfeldern in eine Art Bildrahmen eingeschlossen stehende, schwebende, tanzende Einzelfiguren. Aber auch größere Bilder drängen sich dort ein.

Unsre Abb. 1529¹⁾ bietet noch einiges Neue, das diesen Bemerkungen zur Ergänzung dienen kann. Es ist eine Wand aus dem Hause eines reichen Emporkömmlings, des M. Lueretius, welcher in den letzten Jahrzehnten der Stadt eine große Rolle spielte und seine Wohnung prunkvoll im neuesten Geschmack ausstatten ließ. Auch dieser Wandschmuck verrät deutlich die Sinnesart des Besitzers. Die Architektur maulert erinnert an die Dekorationsweise der ersten römischen Zeit Pompeji. Aber es ist doch alles grundverschieden. Der Sockel ahmt Inkrustation mit Marmorplatten nach. Wo und da verstieg man sich in dieser Zeit zu wirklicher Marmorbekleidung des Sockels, doch in Pompeji nur ausnahmsweise; billiger und bequemer war die Nachahmung derselben durch Malerei. Dabei hatte man auch den Vorteil, mit kostbaren Marmorarten prunkn zu können, die in Wirklichkeit nicht ihren Weg in das Städtchen fanden. — Der mittlere und obere Wandteil sind durch einen phantastischen architektonischen Aufbau zu einer Einheit verbunden. Daß diesem Bau der alte Pavillon zu Grunde liegt und die zeitlich daranstoßenden mit Bauten ausgefüllten Durchblicke, ist leicht ersichtlich. Die Säulen, das Gebälk und der Giebel tragen wieder den eigentümlichen Metallzierat, auf den schon hingewiesen ward. Mit Ausnahme des Sockels hat diese ganze Wand blauen Grund. Diese Farbe hatte früher, selbst noch zu Augustus' Zeit, nur in ganz beschränktem Maße Verwendung gefunden, nun erst tritt sie und nur in vornehmen Räumen als Grundfarbe auf. Daneben ist leuchtendes Rot und Gelb sehr beliebt. Oft ist der ganze Grund einfarbig. Die Vorliebe für schwarze Farbe des Sockels ist vorüber; um so häufiger ist er weinrot; nie mehr violett, wie denn das Violett überhaupt jetzt fast ganz verschwunden. Betreffs der Architektur ward schon betont, daß sie durchgängig gelb oder gar rötlich erscheinen, daß Leidenschaftlichkeit und Wärme des Farbentons zum Charakter dieses letzten Stiles gehöre. Das gibt sich natürlich auch auf den Wandgemälden dieser Zeit kund, die ja in den meisten Fällen von derselben Hand gemalt sind wie die Wände, deren Hauptschmuck sie bilden (hier s. vgl. oben S. 879). Besondere Sorgfalt eignet diesem Stile nicht, aber aus gewisser Entfernung gesehen, eben wegen die meisten Wanddekorationen durch ihren Farbenreiz und ihren Reichtum an eigenartigen phantastischen Gebilden eine blendende und ver-

¹⁾ Siehe Taf. LI.

föhnerische Wirkung aus, die selbst die Mängel leicht übersehen läßt.

Obige glaubt man zu bemerken, daß schon die Wände aus den allerletzten Jahren vor dem Untergang einen Abnahme der schöpferischen Gestaltungskraft und ein fast rohes Haschen nach äußerlicher Wirkung erkennen lassen. Etwas wesentlich Neues scheint in der Folgezeit auch in Rom nicht mehr versucht zu sein, man arbeitet mechanisch in derselben Weise weiter, bis allmählich mit so viel anderen Resten antiker Kultur auch diese Art und

Fertigkeit die Wände zu verzieren verloren geht und völlig in Vergessenheit gerät.

Litteratur. Grundlegend Mazois, Les ruines de Pompéi. 4 vol. Paris 1812—1838. — Aus neuerer Zeit: H. Nissen, Pompejan. Studien zur Städtekunde des Altertums Leipzig 1877. — A. Mau, Pompejan. Beiträge. Berlin 1879. — A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882. — Overbeck-Mau, Pompeji. Leipzig 1884. — K. Lange, Haus und Halle. Studien zur Geschichte des antiken Wohnhauses. Leipzig 1885. S. 59 ff. u. 244 ff. [v. E.]

Pompejus. Das Bildnis des Gneius

Pompejus mit dem Beinamen Magnus ist auf einer Reihe von Münzen erhalten, welche seine Söhne, Gneius während des spanischen Krieges gegen Caesar (48) und Sextus in den Seekriegen gegen Octavian (38—36), prägen ließen. Wir geben zwei Beispiele der letzteren Art, auf deren einem (Abb. 1530, nach Cohen num. cons. XXIX Nasidia 2) Pompejus als Neptun mit dem Zeichen des Dreizacks erscheint, während der andre (Abb. 1531 a u. b, nach Cohen l. c. XXXII Pompeja 9) ihn von Angustab und praefectum (der Opferkannu) umgeben zeigt, mit der Inschrift: MAG. PIVS IMP. ITER(um) (Auf dem Revers ist in der Mitte Poseidon dargestellt, auf eine prora tretend und ein ophrys haltend, daneben zu beiden Seiten die sog. katalanischen Brüder, Anapidas und Amphinomos, welche bei einem Ausbruche des Altna ihre Eltern auf den Schultern vor der Lavastut retteten, s. Strab. 269; Paus. X, 38, 2; Conon. narr. 43; Relief am Tempel der Apollonis zu Kyzikos, Anthol. III, 17. Die Umschrift: Praefectus praemarinum et classis, ex auctoritate consilio.) Sextus übte sich durch seine Erfolge so gehoben, daß er nach Apollon bell. civ. V, 100 nur (diesem) Poseidon opferte und statt des purpurnen einen meerfarbenen (καυρύ, dunkelblauen) Mantel trug zu Ehren des Gottes, mit welchem er seinen Vater identifizierte. — Auf diesen Münzen hat Pompejus eine gerade Nase mit rund vorspringender Spitze, auf der mäßig hohen Stirn horizontale Furchen, volles, in kurzen Büscheln herabhängendes Haar und einen mehr runden als hohen Kopf mit ziemlich fleischigem Nacken. Das



1530



1531 a



1531 b



1532 Angebliches Marmorbild des Pompejus (Zu Seite 1334)



1652 Kopf und Hute des vergrabenen Pompejus im Palast Spada zu Rom. (Zu suite 126.)

näßig entwickelt. Doppelkinn charakterisiert den älteren Mann. Dagegen ist von den Besonderheiten, die Plutarch c. 2 auführt, wenig an den Münzen zu bemerken. *διεφαίνεν ἐν τῷ νεώρῳ καὶ ἀνθεόντι σιλλῆς ἢ ἀκρὴ τὸ γεραιὸν καὶ τὸ βασιλικὸν τοῦ ἥους.* 'Hn δὲ τις καὶ ἀνυστολή εἰς κόμης ἀτρέμα καὶ τὸν περὶ τὰ δάματα ρυθμὸν ὑγρότης τοῦ προσώπου ποιεῖται πολλὸν ἰσχυρόν, ἢ κραιπνὴν ὁμοιότητα πρὸς τὰς Ἀλεξάνδρου τῆς βασιλείας εἰκόνας. Das aufwärts gerichtete Haar und die schöne Stirn erwähnt auch der ältere Plinius zweimal, 37, 14: *imago — illa velimini honore grata* und 7, 53: *honorem erimiae fronte*; ebenso Lucan. Phars. 8, 579 und Sil. Ital. 13, 861. Die Weichheit der Züge bekennt Seneca epist. 1, 11, 21: *nihil*

hätte (Plut. Brut. 14). An ihrem Fußgestell wurde bekanntlich Caesar ermordet. Augustus versetzte dieselbe, Sueton. Aug. 31: *Pompei quoque statuum contra theatri eius regium marmoreo Iulia nigerrima translatus e curia in qua C. Caesar furat occisus*, also gegenüber der Mittelhür der Bühnenwand (*regium*) auf einen Jambusbogen. Seitdem nannte man nun die Mitte des 16. Jahrhunderts in jener Gegend (auf etwa 300 m schätzt die Entfernung Bernoulli, Rom. Monogr. 1 S. 115) eine überlebensgroße Statue aus parischem Marmor in herablicher Nacktheit gefunden hat, die sich jetzt im Palast Spada befindet, glaubt man fast allgemein, in ihr jenes historisch merkwürdige Bild des Pompejus zu besitzen. Wir geben



1324. Büste des Pompejus in Paris. (Zu Seite 1385.)

erst wollte sie Pompei: *semper non capim pluribus erudit*, die Würde des Antlitzes Vellej. 11, 26. Übrigens lassen diese Stellen in Verbindung mit der ebenfalls zweimaligen Hervorhebung seiner Biedermannsphysiognomie (*salus puhl oris*) bei Plinius a. a. O. durchblicken, daß weniger Genialität darin ausgeprägt war, was ja zu der geschlechtlichen Persönlichkeit stimmt.

Die dem Pompejus zu Lebzeiten schon gesetzten Bildsäulen wurden nach seinem Falle von den Anhängern Caesars zum Teil umgestürzt, von diesem selbst aber wieder aufgerichtet (Plut. Caes. 57, Sueton. Caes. 76). Vor der Rednerbühne stand seine Kollateralsäule neben der des Sulla und Caesar (Vellej. 2, 81). Zur größten Berühmtheit über gelangte eine Statue, welche ihm das Volk in der von ihm neben dem ersten steinernen Theater erbauten Rathshalle zum Dank für diese Verschönerung der Stadt aufgestellt

die ganze Statue (Abb. 1532, nach Photographie), den Kopf in der Vorderansicht (Abb. 1533) nach Visconti, Leon. Rom. jld. 5, 1. Die Statue ist gut 10 Fufs hoch und fand sich nach einem alten Fundberichte unter einem Keller in mehrere Stücke zerbrochen. Ob der Kopf wirklich zum Rumpfe gehöre, ist zweifelhaft: Fea behauptete schon 1812, daß er für den Körper zu groß sei und letzterer einen jüngeren Mann darstelle, insbesondere aber seien auf den Schultern Reste einer herabhängenden Schleppe vorhanden, welche auf ein Diadem oder einen Kranz hindeuten würden. Diese und noch andre Umstände haben Bernoulli a. a. O. S. 112 ff. veranlaßt, starke Bedenken gegen die Benennung dieses Standbildes zu äußern, welches übrigens durch die Attribute, den Fufball mit der (verlorenen) Siezuegöttin, durch die Haltung und Gebärde (der abgebrochene rechte Arm hielt wahrscheinlich eine Lanze) und durch die Ge-

diegenigkeit der Arbeit des vorausgesetzten Ortes und der Bedeutung der Person vollkommen würdig erscheint. Die Ähnlichkeit mit den Münzen ist zwar nicht schlagend, aber hinreichend; die von den Schriftstellern angegebenen Merkzeichen imponierender Würde und des auf der Stirn emporsteigenden Haares fehlen allerdings hier wie dort.

Nachdem Vorstehendes schon seit längerer Zeit für den Druck gesetzt war, ist durch den mir jetzt (Oktober 1886) eugekommenen Aufsatz Helbig's in den Mittheilungen des deutschen archäol. Institute in Rom I, 1 S. 37—41 die Frage zu einer andern, aber ganz sicheren Lösung geführt worden. Für in Paris befindlicher Marmorkopf von ausgezeichneter Arbeit, welche auf die letzten Zeiten der römischen Republik hinweist, stimmt in so auffallender Art mit den Münzen des Sohnes Cnejus, welche sorgfältiger ausgeführt sind, als die seines Vaters (Sextus), daß an der Identität der dargestellten Person nicht wohl gezweifelt werden kann. Beides in Abb. 1534, nach der Tafel zu Helbig a. u. D. Die oben angeführten Eigentümlichkeiten von Pompejus' Physiognomie finden sich an dem Pariser Kopfe ebenfalls, aber bedeutend charakteristischer ausgeprägt, als an dem der Spada-Statue; insbesondere aber auch die dort vermißte Aufbäumung des Haares über der Stirne (*αναστάθ' ὑπὲρ κορυφῆς*), in welcher die Schmeichler eine Ähnlichkeit mit Alexander dem Großen zu finden unverschämte genug waren. Mit Recht bemerkt Helbig, daß das Bildnis im ganzen nicht vorteilhaft für die Beurteilung des Pompejus wirkt: die breite, aber niedrige Stirn deutet auf mäßige Intelligenz, auf Charakterschwäche die welchen Formen und die kleinen, verlegen blickenden Augen, die man meint zwinkern zu sehen. Die aufgezogene und in drei tiefe Falten zerfurchte Stirnhaut bekundet fortwährendes Nachdenken und Bedenken, also Unsicherheit der Entschlüsse. Der Eindruck der Gutmütigkeit fernor wird aufgewogen durch die schmalen geschlossenen Lippen, in welchen Zurückhaltung und Mißtrauen liegt. Die große Eitelkeit endlich spiegelt sich nach Helbig in dem künstlich über der Stirn aufgebäumten Haar und der an einer Falte im Halse erkennbaren Linkshaltung des Kopfes, welche letztere bekanntlich ebenfalls Alexander dem Großen eignete (s. oben S. 38. — Helbig hat zwei ganz gleiche Bildnisse im Museo Torlonia gefunden (n. 343 u. 509, in dem Monumental des M. T., Roma 1884 reproduziert auf Taf. St n. 130). [Bm]

Possidippos. Obwohl dieser attische Komödiendichter, von dem nur Fragmente übrig sind, für weitere Kreise ohne größere Bedeutung ist, so haben wir doch sein Sitzbild im Vatikan (Abb. 1535, nach Photographie), das treffliche Seitenstück zu Menan-

dros (s. S. 922 mit Abb. 935), hier wiedergegeben. Man sehe aber Fundort u. s. w. Art. »Menandros«. Braun, Museen Rom S. 365 schildert den Eindruck der Statue: »Possidippos gibt sich in dieser Darstellung als ein feiner, scharfsinniger und aufmerksamer Beobachter kund, bei welchem aber das kritische Talent die poetische Schöpferkraft weit über-



1535 Possidippos

bietet. Obwohl er in den Jahren gar nicht so weit vorgerrückt ist, liegen doch diese schwer an seinem Schultern. Jede seiner Bewegungen bezeugt, daß er nicht außerhalb dem praktischen Leben steht und dasselbe als Zuschauer mit seinen Blicken beherrscht, als daß er sich an demselben thätig zu betheiligen gewohnt sei. Seine Manieren und Bewegungen haben etwas Unbeholfenes und Schwerfälliges im Gegensatz zu der behaglichen Eleganz des Menander. Aber trotz der Gutmütigkeit und Nahe, die ihm imwohnt, hat er etwas ironisch Vernichtendes in seinem Wesen, was mit einem einzigen trockenen Witzwort sich jeden Augenblick geltend zu machen droht. [Bm]

Poseidon. Ursprünglich ein Gott des fließenden Wassers überhaupt (von ποσειδ, *poisei* Trank, *pozein* Fließen), wird er bei den Kistenstämmen der Gilethon schon früh speziell zum Gotte des Meeres und als Beherrscher dieses in der Natur Griechenlands ein



150a. Poseidon (Vasengemälde)

höchsten Elementes dem höchsten Gotte des Himmels gleichgestellt. Während nun in China die Götter in himmlische, irdische und unterirdische einteilt, in Indien (nach dem Veda) die drei Welten Himmel, Luft und Erde annahm, stellten die Griechen, bei denen das Meer fast die gleiche Rolle wie das Land spielt, die drei Brüder Zeus, Poseidon, Hades neben einander an die Spitze ihrer Weltordnung

Poseidon ist dem Zeus überbärtig: er trägt die Erde (γῆ) und das Meer wie auf einer Grundlage auf gebaut schweben, woraus die Vorstellung von der Erdscholle entspringen ist (Welke); er kann die Erde auch erschüttern und zerstören durch Erdstöße (σεισμοί), welche auch geistlicher Auffassung durchaus im Meere ihren Ursprung haben (sie entstehen durch die in die Hohlen eingeatmeten Gase). In der Person Poseidons ist aber die Naturbedeutung weit weniger untergeordnet als bei den meisten andern Göttern; er wohnt ausschließlich in seiner Salzfut und kommt mit dem Menschenvolk fast nur als Züchtender in Berührung. Sein Heilzeug, vielleicht aus der Harpune der Thunfischjäger abgeleitet, wird zum gefürchteten Scepter, die Wagen des Meeres sind seine schnellen Rosse, daher er in den kleinen Kistenstößen als der Schöpfer des Rosses, der Gott der Pferdeucht (ἵππος) und des Wagenfahrens gilt und als solcher auf dem Isthmos von Korinth den berühmtesten Wettspielen vorsteht.

Die verhältnismäßige Seltenheit der bildlichen Darstellungen Poseidons ist hiernach erklärlich. Archaische Statuen und Reliefs von ihm sind nicht bekannt. Auf älteren Vasenbildern ist von einer bewussten Charakteristik des Gottes noch nicht die Rede; er erscheint durchgängig im reiferen Alter, bärtig und würdevoll, meist im langen Gewande rasch ausschreitend und durch den Dreizack oder zuweilen, wenn ruhig stehend, durch den in der Hand gehaltenen Fisch bezeichnet. Auch die rötlichgrünen Vasen zeigen ihn nicht oft mehr mit der Chlamys oder leichten über Rücken und Arme fallenden Mantel (so jedoch in der Gigantomachie unter «Giganten» S. 395 Abb. 637, oder im langhemdlichen Chiton und darübergeworfenen Himantion, einer Bekleidung, welche in der ionischen Stile Athens und der kleinasiatischen Küste ihre Begründung finden mag, übrigens aber nicht weniger seinem Bruder Zeus in derselben Dargestaltung eigen ist. Wir geben als Muster dieses dem Zeus angehörenden Typus das Bild einer schönen rotfigurigen Amphora (Abb. 1585, nach Gerhard, *Trinkschalen und Gefäße* Taf. 21), deren andre Seite (hier nicht mit abgebildet) Herakles zeigt, welcher mit gespanntem Bogen auf den ruhig dastehenden Poseidon zielt. Von einem Strolche des Helden mit dem Meerergotte oder treulich kein Mythos. Die Figur des Gottes steht also hier in majestätischer Ruhe dem ungeheuren Angreifer gegenüber; eingehüllt in den schlangenfalten Mantel, bärtig und brügelockt, das Haar mit Flechtzweigen umkränzt (die ihm heilig sind «Poseidons Flechtzweige» bei Schiller, die Fäse unbeschuht, in dem eingezogenen rechten Arme einen Thunfisch haltend, mit der Linken einen gewaltigen Dreizack aufstützend. — Unter den archaisierenden

Reliefs steht diesen Vasenbildern nahe die Einzel-
figur Wieselers, Alto Denk. II, 73, welche den Gott
im langen weiten Gewande mit dem Delphine auf
der linken Hand und dem ruhig gehaltenen Scepter
in der rechten über die beruhigten Meereswogen
dahin gleitend zeigt (als ἀναδελφός), während auf
dem sog. capitolinischen Putaal (Wieseler II, 197),
sowie auf einigen andern derjenige Typus erscheint,
welchen die ganze Reihe der älteren Münzen, ins-
besondere von Posëdonta (lateinisch Paestum) dar-
stellt. Hier finden wir nämlich Posëidon völlig nackt,
indem die über Hüften und Armen hängende kurze
Chlamys nur als Drapierung dient, und in der Stellung
genau entsprechend dem Zeus auf älteren elischen



Abb. 1537

Münzen. So auf Abb. 1537
(nach Overbeck, Kunst-
myth. III Münztafel IV
N. 2) in lebhaftem Aus-
schritt und die linke ge-
rade vorstreckend schwingt
der Gott in der Rechten
mit scharf gebogenem Ell-
bogen den hoch erhobenen
Dreizack zum Stosse, als
kampflustiger, zürnender

Herrscher (τῆρινος κρατοῦν). Der Schaft des Drei-
zacks ist, wie öfters auch bei Lanzen auf Vasen-
bildern geschieht, um das Gesicht nicht zu durch-
schneiden, hinter dem Kopfe durchgeführt. Die
Muskeln des Körpers sind sehr derb und kräftig
entwickelt; das Haar ist nicht sehr kurz, der Bart
zugespitzt.

Von älteren Statuen des Posëidon wird erwähnt
außer einer des Glukos in einer Gruppe zu Olympia
ein 7 Ellen hoher Koloss von Erz, den die siegreichen
Griechen nach der Schlacht bei Salamis auf dem Isth-
mos weihten. Erhalten ist uns bekanntlich das ver-
stümmelte Bruststück von dem mit Athenas streiten-
den Posëidon im Westgiebel des Parthenon, die
Schöpfung des Phidias, welcher hier Homers Vor-
stellung von der breiten Brust des Gottes (B 478
στῆῖνον δὲ ποσειδάωνι) verkörperte; der Inbegriff
des Gewaltigen, wuchtig Kraftvollen und schwing-
voll Bewegten, was in antiker Plastik von über das
menschliche Maß gesteigerten Mannchenformen auf
uns gekommen ist, und daneben die ganz anders
gebildete friedliche Figur in der Götterversammlung
des Frieses (neben Apollon). Zweifelhafte sind die
Figuren auf dem östlichen Fries des Theseion und
des Niketempels.

Welcher große Künstler ein bleibendes Idealbild
des Posëidon geschaffen habe, ist schwierig zu sagen.
Wir wissen nichts von der Statue des Skopas in der
Apothek des Achilleus (s. oben S. 10), noch von
zweiten des Praxiteles, noch von einer 8 Ellen hohen
Kolossalgruppe des Posëidon und der Amphitrite auf

Tenos von Telesias aus Athen (etwa 220 v. Chr.),
welche nach Tac. Annal. III, 63 erwähnt. Als der
Maler Euphranor, der zugleich Bildhauer war, die
Zwölfgöttergruppe in Athen malte, erschöpfte er sich
in erhabener Darstellung des Posëidon derart, daß
er nicht vermochte, seinen Zeus darüber hinauszu-
steigern (Valer. Max. VIII, 11 ext. 5: *Septem imagi-
nem quam poterat excellentissimis omnium coloribus
completus est, perinde ac Iovia aliquanto augustiorem
representaturus, sed omni impetu cogitationis in
superiore opere absorpto posteriores eius conatus ad-
iungere quo tentabat aequivocant*). Ein charakterist-
ischer Unterschied von Zeus war also noch nicht
festgestellt. Nun finden wir aber neben den ganz
aufrecht stehenden Bildern des Posëidon eine andre
und ganz besondere Stellung desselben gewisser-
maßen kanonisch ausgebildet, wie er den einen Fuß
hoch aufgesetzt (auf einen Felsen oder Delphin),
den Unterarm derselben Seite auf den Oberschenkel
gelehnt, die andre Hand auf den Dreizack gestützt,
in majestätischer Ruhe da steht. Er ist als der vom
Ufer auf das Meer hinanschauende Seemann dar-
gestellt. Eine solche Statue von Erz beschreibt z. B.
Pausanias am Hafen von Antikyra (X, 36: τὰ ἑταῖρα
ὀρθῶν χαλκῶν πεποιημένον, βέβαιον δὲ ἐπὶ δελφίνι τῷ
ἐτέρῳ τῶν ποδῶν: κατὰ ταῦτα δὲ ἔχει καὶ τὴν χεῖρα
ἐπὶ τῷ μηρῷ, ἐν δὲ τῇ ἐτέρῃ χεὶρὶ τριπίνα ἔστιν αὐτόν)
und an mehreren andern Orten, indem er sie genau
von andern ganz aufrecht stehenden Bildern trennt.
Die erhaltenen Beispiele sind ungemein zahlreich
und erstrecken sich über alle Kunstgattungen (vgl.
auch die Münzen Abb. 213, 1099), gehen aber alle in
letzter Linie auf ein berühmtes Original zurück,
welchem neben den angegebenen Eigenschaften die
völlige Nacktheit und das Aufsitzen des Dreizacks
eigen gewesen sein muß. Durch scharfsinnige Kom-
binationen hat nun Kour. Lange (Das Motiv des
aufgestellten Fußes, Leipzig 1879 S. 32—52) nach-
gewiesen, daß kein andrer als Lysippos der Bildner
dieser Statue war, deren eigentümliche Stellung (vgl.
darüber Art. »Gebenssprache« S. 585) derselbe
Künstler bei mehreren andern Bildwerken in charak-
teristischer Weise zuerst anwandte. In Korinth und
auf dem Isthmos nennt Pausanias allein zehn Posëidon-
statuen, von denen sechs in Heiligtümern, vier unter
freiem Himmel standen. Lysippos aber verfertigte
im Auftrage der Korinther das eherner Tempelbild
für das Heiligtum des Posëidon auf dem Isthmos,
und von dort aus wurde durch die zahlreich be-
achteten Spiele (den »Kampf der Wagen und Gesänge«
Schillers) dieser neugeschaffene Typus in alle Welt
hinausgetragen. Eine nach Art der Alten andeutende
Darstellung der istsmischen Spiele und ihres Ur-
sprungs in der Sage heutzutage wir in einem ganz vor-
züglichen Wiener Cameo (Abb. 1538, nach Overbeck
Bl. III Gemmentafel II, 8), dessen Erklärung im ein-

zahlen jedoch schworlich je ganz sicher gestellt werden kann. (Wir geben die bequemste Deutung, meist nach Wieseler zu *Alte Denkm.* II, 76a, wo über die streitigen Punkte ausführlich gehandelt wird.) In der Mitte steht Poseidon selbst in der Stellung seiner Statue, den Fuß auf einen meeresströmten Felsen gestützt, in der Rechten den Dreizack (für dessen Gabel kein Raum blieb), in der Linken ein Tuch haltend (*zappa*, womit das Zeichen zum Beginne des Rennens gegeben wurde). Zu beiden Seiten zwei Rennpferde, mit Zügeln, aber ohne die Rennwagen. Oben in der Mitte auf einem Altar der Flügelknabe Eros, welchem ein hingelagerter Meer-gott (Nereus? Glaukos?) das Knäblein Melikertes überreicht, einen poseidonischen Dämon, zu dessen Ehren die Spiele eingeweiht waren. Gegenüber halb-blekledet gelagert und ein ausgepanntes Tuch, um das Knäblein einzuhüllen, wie ein Segel entgegenhaltend Thalassa, die Personifikation des Meeres. Oder links Poseidon, rechts Aphrodite, welche bei jenem die Vergötterung des Melikertes betrieb nach *Ovid. Met. IV, 531—642*). Zu den Füßen Poseidons links ein Knabe mit Muschel oder Pinna-



1875. Poseidon und die istsmischen Spiele. (Zu *Antik.* 1875.)

apfel, rechts eine Göttin (Falmion und *Ino-Leukothea*?), Zu beiden Seiten dieser Figuren sowie auch der Rosse die istsmischen dem Poseidon heiligen Fichten.

Für die charakteristische Körperbildung Poseidons sind nun die wichtigsten Faktoren einmal, daß er der ebenbürtige Bruder des Zeus ist, ferner aber, daß er das Meer beherrscht. Aber schon in der Dichtung erscheint er mehr als der körperlich Gewaltige, der Erdschütterer, der Felsenpulter, während bei Zeus die geistige Überlegenheit hervorgehoben wird. Bei Zeus dominiert das Antlitz (Haupt und Augen), bei Poseidon die breite Brust und die gewaltige Muskulatur des Oberkörpers; vgl. eben S. 1389 die homerische Stelle B 478 f. Poseidon ist ferner durchweg leidenschaftlich und heftig, leicht erregbar zum Zorne, wie das Meer selbst: so namentlich in seinem Verhalten gegen Odysseus. Als Mächtiger und rasch handelnder Gott wird er daher einzeln mehr selten sitzend gebildet, seine Ruhe ist die an-

gehehen ohne Zweifel dem Leben des Seemanns abgelauschte Stellung mit aufgestützten Füßen. Der Charakter des Meergottes bringt es weiter mit sich, daß fast alle Hauptstatuen Poseidons unbekleidet sind; das durchsichtige Gewand wäre überflüssig und sogar hinderlich.

Die Kopfbildung und die Gesichtszüge anlangend, so bereitet die allgemeine Familienähnlichkeit mit dem Bruder Zeus gewisse Schwierigkeiten der Unterscheidung; aber Poseidon ist ein mehr thatkräftiger als gedankentiefer Gott; er hat diesem Wesen gemäß entweder leidenschaftlicher oder ebenso wie andre Seewesen aus der Schule des Skopas düstere und schwermüthige Gesichtszüge, er zeigt heftige Erregung und Spannung oder eine gewisse Ernüchterung; es fehlt

das Gleichgewicht. Dem Auge wohnt vielfach ein in die Ferne gerichteter, scharf beobachtender Blick bei, mit dem der Seemann zu spähen pflegt; die Stirn ist niedriger, die Nase breiter, die Wimpern sind stärker geschwellt als bei Zeus. Das Haar ist weniger fließend und geordnet, oft wie vom Winde durchwunden dergeworfen oder fenchel niederhängend; es macht zu-

krangelockten Barte den dunkelschwarzen Eindruck, mit welchem schon das homerische Reiwort (*κρυφαίριος*) malt (vgl. auch die Münze Abb. II 01 S. 962).

Für die Kopfbildung des änneren, erregten Gebloters der Wogen besitzen wir das schönste Muster in der Brunnbild eines zu Palermo gefundenen und befindlichen großen Mosaiks, welches zwar aus dem 1. Jahrh. n. Chr. stammt, dessen Vorbild jedoch wohl in das 3. Jahrh. v. Chr. zurückreicht (Abb. 1539, nach Overbeck, *Athen XI* S. 8). Der Gott ist in heftiger, dramatisch bewegter Situation zu denken und zeigt damit übereinstimmend einen sehr energischen, fast wilden Gesichtsausdruck. Overbeck hebt in seiner Beschreibung mit Recht als charakteristisch hervor »den kühnen und dabei unruhigen Wurf des sehr langen Lockenhaares«, das durch Nässe bewirkte partieweise Zusammenkleben der Locken, welche in dem farbigen Originale an den belichteten Stellen aus dem Braunen bis fast ins Weißliche spielen; ferner »die in krausen Wellenlinien ab-

fließende Lage der Locken und die kräftige Niederkrümmung einiger derselben gegen die Stirn; weiter die Fülle und das wirre Gelock des Backen und Kimbartes und die straffe Bildung des sehr starken

oder überaus kräftigen Hals, der in Schultern und eine Brust von seltener Gewaltigkeit hinüberführt.

Bei Besprechung der Statuen und Reliefs ist zunächst zu bemerken, daß sowohl in literarischer



1589 Poseidon, Münzmedaille. (Zu Seite 1390.)

Schnurrbartes: Als wesentliche Verschiedenheit vom Zenotypus ergibt sich auch die niedrigere und in dem oberen Teile schmalere Stirn, sowie die Größe der scharf nach rechts blickenden Augen, die sehr kräftig, aber nichts weniger als fein gebildete Nase, ebenso

Überlieferung, als unter den erhaltenen Werken Poseidon nie in thronender, selten in sitzender Stellung vorkommt. In dem, wie bemerkt, höchst wahrscheinlich von Lysippos erfundenen Schema des auf gestützten Fußes finden wir als verhältnismäßig

bestes Werk (nicht ersten Ranges) die Kolossalstatue im Lateranischen Museum in Rom (Benndorf und Schöne N. 287), welche wir auch Photographie geben (Abb. 1640). Sie ist aus griechischem Marmor und 2 m hoch. Ergänzt sind außer der Nase der linke Arm von der Schulter, der rechte von der Mitte des Unterarmes an, beide Unterschenkel unterhalb der



1640 Kolossale Poseidonsstatue.

Kniee, die ganze Basis mit Schiff und Delphin neben den Attributen. Anstatt auf ein Schiffsvordeckel sollte der Gott den Fuß auf einen Felsen stützen; abensowenig trug er ursprünglich den Zierat der Schiffspiegels (*ἀγκυρον*) in der Hand, welcher ihm nach römischen Münzen und Gemmen gegeben ist. In den Gesichtszügen liegt hier der Ausdruck vollkommener Ruhe, fast möchte man Abspannung sagen, gegenüber der Erregtheit bei dem palmyritanischen Mosaikbilde. Gemeinsam mit letzterem ist

besond. das längliche Oval des Gesichts) dazu bildet auch hier das Haar eine bedeutende und kompakte Masse, welche wie von der Meereseichte durch zogen erscheint und sich in der hangenden und abfließenden Richtung von dem wallenden und emporstehenden Zenshaare bedeutsam unterscheidet. Weniger ist der volle gekrauselte Bart von dem des Zeus verschieden; auch die Bildung der Augen und des Mundes steht diesem nahe genug, wenngleich die geringere Öffnung der ersteren und das Herabziehen der Mundwinkel dem Antlitze einen etwas trüben, nachscholischen Ausdruck verleiht. In der Körperbildung tritt (nach Braun) eine Neigung zum Wuchtvollen hervor, während der Olympabeherrscher aus zarterem Stoffe gewoben ist und zur höchsten Kraftäußerung geringerer Anstrengung bedarf. Die breite Brust ist hier trefflich geschildert und macht die Bedeutung der vorwiegenden Entwicklung dieses Körperteiles recht klar. Bei den Seelenten sind die unteren Gliedmaßen gegen den Oberleib fast ähnlich entwickelt. Beim Schwimmen sowohl als beim Rudern sind hauptsächlich die Arme und die Brustmuskeln thätig. Diese atrotzen daher bei dem meerbeherrschenden Gotte von Kraftfülle.

Wie das stürmische und das berüthigte Meer, so steht der wilderregte, stürmende Poseidon der Kunst in einem starken Gegensatz zu dem mildfreundlichen Herrscher, welcher oftmals so sehr dem Zenstypus sich annähert, daß die Entscheidung schwankt. So erklärt Overbeck (II S. 263 f.) einen Kolossalkopf in Syrakus für Poseidon, den man bis dahin für Zeus hielt; derselbe zweifelt bei einer Dresdenener Statue (Hefner N. 309; Wieseler II, 70), welche auch Müller, *Archäol.* § 353 b. zensähnlich nannte. Eine Statue Verospi im Vatikan (Clarac 743, 1796), ehemals als Zeus ergänzt, trägt jetzt die Attribute Poseidons. Die Kolossalstatue im Vatikan (Museo Chiaramonti), abgebildet Wieseler II, 67 sah Welcker für einen Pluton an und, wie im Art. *Hades* S. 620 bemerkt ist, liguriert derselbe Marmor durch einen Irrtum Viscontis auch unter diesem Namen, z. B. bei Wieseler II, 851. Jetzt wird er von Overbeck in der Analyse S. 269 als »Meerämon untergeordneten Ranges« angesprochen. Brunn hält den Kopf in der einzig guten Abbildung bei Overbeck, *Atlas* Taf. XI, 11, 12 für einen Poseidon »wegen der ausgesprochenen Physiognomie eines alten verwitterten Germanen«.

Im Münchener Anthrakium befindet sich eine kleine Bronze (Höhe 17,5 cm), welche Litzow (Münchener Anthen Taf. 26) als Zeus publiziert und auch

Overbeck (Kunstmyth. II, 151 f.) als solchen behandelt hat. Wir geben sie hier in Abb. 1541, nach Photographie; denn mit mehr Wahrscheinlichkeit hat Brunn darin sehr lange einen Poseidon erkannt. Das Gepräge des unfreundlichen Antlitzes zeigt auffallende Ähnlichkeit mit der lateranischen Statue. Bart und Haar möchten zu beiden Gottheiten stimmen; aber entscheidend ist die Haltung der rechten Hand, welche, nach oben geöffnet, nicht für die Haltung des Blitzes sich eignet, wohl aber einen Delphin oder Fisch getragen haben kann, wie z. B. die Wiener Bronze bei Overbeck *ibid.* III, Taf. III, 1. Overbeck selbst, indem er die Statuette eine der reizvollsten Gebilde nennt und die Arbeit am Nackten lobt, sagt: „Das Attribut in der Rechten fehlt, doch kann dasselbe nach der Stellung der Finger, von denen die drei letzten leicht eingeschlagen, der Zeigefinger und Daumen gestreckt sind, eine Schale nicht gewesen sein, und es mag auch zweifelhaft erscheinen, ob ein Blitz zwischen den Fingern Platz gefunden hat.“ Aus demselben Grunde schreibt Brunn auch die berühmte Bronze von Parosmythia, welche als Japhet allgemein als Zeus gilt (abgeb. Braun, Kunstmyth. Taf. 13), dem Poseidon zu, wobei noch die Haar- und Bartbildung, sowie die Trübung des Blickes zu Hilfe kommt. Das Münchener Bildchen ist besonders gut erhalten; die fehlenden Brustwarzen waren von Edelsteinen eingesetzt. Das allgemeine Schema der Figur erscheint in der von Julius Cäsar am Hafen von Korinth gesetzten Statue, abgeb. Wieseler, Denkm. II, 72a, ähnlich sind mehrere erhaltene Bildwerke. Unter den übrigen sichern Poseidonstatuen sind besonders einige kleinere Bronzen bemerkenswert, welche auch Bekränzung von Fichtenzweigen oder Schilf trugen. Daneben ragt hervor eine in Algier gefundene Kolossalstatue von Marmor (in Scherschell; abgeb. Overbeck, Atlas Taf. XII, 94), an welcher das Dicke und Materielle im Wesen des Meergottes besonders durch die Massenhaftigkeit des Rumpfes und den Gegensatz der dünnern Beine zur Anschauung gelangt. Aus ihr läßt sich eine Vorstellung der zahlreichen Poseidonbilder entnehmen, welche, meist von Erz, als an Hafeneingängen auf den Dämmen aufgestellt erwähnt werden. Als im Jahre 373 v. Chr. die Stadt Helike an der Südküste des Peloponnes durch ein Erdbeben in einer Nacht ins Meer versunken war, wurde die kolossale Poseidonstatue am Hafen und besonders das Seeherd (ἱεροκρητήρ), welches der Gott gerade wie die Statue von Scherschell auf der Hand trug, noch Jahrhunderte lang ein Ärgernis für die Fischer, deren Netze sie zerriß (Strab. VIII, 384).

Auf Münzen allein kommt Poseidon nicht selten sitzend auf Felsen, auch thronend vor; auf Münzen und Gemmen auch auf Seetieren sitzend, mit ihnen fahrend. Mit weißen Flügelrossen fahrend steht

man ihn auf einer schwarzzügigen Vase bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 10; so auch am Rande des Kypselos. Pegasus schenkt der Schöpfer des Rosses seinem Lieblinge Pelops, Pind. Ol. I, 87 und in Platons Phantasia von der Insel Atlantis wird sein Tempelbild beschrieben auf goldenem Wagen stehend mit sechs Flügelrossen bespannt, umgeben von hundert delphingetragenen Nereiden (Plat. Crit. 1162). Zu Wagen sehen wir ihn auf Reliefs und Mosaiken.



1541 Poseidon. Bronze in München

Unter ersteren ist von hervorragender Wichtigkeit dasjenige, welches unter „Skopas“ abgebildet wird, unter letzteren das von Konstantine in Algier (oben S. 74). Zu Rosse (als ἵππος) kommt Poseidon auf Münzen vor, den Dreizack als Stoßwaffe führend (z. B. oben Abb. 1098); andre zeigen das von ihm erschaffenespringende Ross. Die schönste Gemme (Dolce, abgeb. Braun, Kunstmyth. Taf. 17) bietet den Gott ohne das Kennzeichen des Tritons, aber (wie öfters mit den Schultern aus dem Wasser auftauchend).

Von den Mythen des Poseidon wird seine Vermählung mit Amphitrite und seine Liebschaft

mit Anymone unter diesen Artikeln behandelt s. S. 71 f. 77 ff. Im Gigantenkampfe erscheint der Gott meistens, wie er die Insel Nisyros auf den von ihm niedergestoßenen Feguer Epheletos oder Polybotes herabstürzt. Zu Rosse kitaphie er mit dem Speere in einer Gruppe von Statuen beim Demetertempel in Athen (Paus. 1, 2, 4), ebenso auf einer Glaspaste (Wieseler, *Denkm.* II, 78a) gegen einen Schlangenföser.

Von den zahlreichen Liebesabentauern Poseidons (abgesehen von Anymone) mit Athra, Alkyone, Arne, Beroo, Kymo, Theophane, Tyro, ebenso dem Knaben Pelops sind nur dürftige Spuren in Vasculhöhlen und Münzen übrig; bemerkenswert ist allein die Brygosvase im Städtischen Institut in Frankfurt mit der Verfolgung der Nymphe Salamis, abgeh. Welcker, *Alte Denkm.* III Taf. 12 (Nach Overbeck.)

Der Streit Poseidons mit Athena um das attische Land, welchen das westliche Giebelfeld des Parthenon zelte, ist neuerdings auf einem Relief in Sisyria gefunden (abgeh. Athen, *Mitth.* 1882 Taf. 1.) Nike hält zwischen beiden stehend aus einer Stimmgabel die Stimmstimm hervor (vgl. Apollod. III, 14, 1. Über andre meist abgekürzte Darstellungen der Art s. B. Wieseler, *Alte Denkm.* II, 224, s. Robert a. a. O. S. 48 ff. Von ganz besonderem Interesse ist jedoch die Darstellung einer bei Kertsch gefundenen Hydria aus dem Ende des 4. Jahrhunderts, auf schwarzem Grunde, von welchem sich die Haupt- und Mittelfiguren in hirtgemalten, um hier und da abgestoßenem Relief mit Vergoldung abheben, während die Nebentiguren rot gemalt sind. Unser Abb. 1642, nach Comptarendu Petersh. 1872 Taf. 1 (fast in halber Größe des Originals) zeigt in der Mitte in sorgfältiger Ausführung einen ganz vergoldeten Okeanos, um dessen Stamm sich eine gegen Poseidon ringselnde Schlange windet, während in den Ästen eine der Athena zugewandete Siegesgöttin schwebt. Die Körper beider Gottheiten sind in hohem Relief ausgeführt, die Köpfe fast als Rundwerk, weshalb auch der der Athena vollständig abbrechen konnte. Der hellbraun gelbliche Poseidon trägt nur um den Hals geknüpft eine rötliche, flatternde Chlamys, er schwingt den vergoldeten Dreizack in der Rechten, während er mit der Linken das hinter ihm springende, nur weiß gemalte Ross am Zügel hält. Athena ist von einem armellosen grünen Gewande mit Überschlup umhüllt, darüber die schmale Ägis; ihre Lanze ist golden, sowie ihr Schmuck, der große Schild mit Strahlenverzierung aber nur gelb gemalt. Neben ihr ist der jugendliche mit dem Thyrsos heranstürmende Dionysos nur rot gemalt, doch windet sich ein goldener Epheukranz in seinem Haare; ihn begleitet ein weißer, dunkelgelblicher Panther. Hinter dem Gotte in der Höhe lagert eine rotgemalte Ortsnymphe mit vergoldetem Schmuck. Die gegenüber und hinter dem

Rosse Poseidons erzitternde zurückweichende Frauen gestalt dagegen ist mit bunten Farben gemalt; sie trägt über dem rötlichen Chiton ein grünes Himatium, welches sie mit der rechten Hand zierlich über die Schulter zieht. Ihr Schmuck ist ebenfalls vergoldet. Unter ihr auf weißlichem Felsen sitzt ein nur mit roter Farbe gemalter bärtiger Mann mit altentümlich steifen Haarlocken, mit goldenem und reichverziertem Scepter. In der Ecke über ihm füllt den leeren Raum ein kleiner Trampel, hirtgemalt und mit Vergoldung der Füße und flüchtig angezeichneten Zierraten. — Die richtige Deutung des Vorganges wird, nach mehreren ungenügenden Versuchen Anderer, von C. Robert gegeben (*Hermes* XVI, 60—87). Sie beruht in ihrem Kern auf der allerdings nicht durch literarische Zeugnisse gestützten Annahme, daß Poseidon in dem Streite um das Land den von Athena geschaffenen Okeanos durch den Sturz seines Dreizacks zu vernichten versuchte, jedoch vor der heiligen Schlange der Athena, der Eriktionioschlange, welche sich um den Stamm empowindet und den Gott bedroht, erschreckt zurückweicht. In der dramatisch bewegten Scene, welche in den Hauptfiguren eine Nachbildung der Darstellung des Pheidias im Westgiebel des Parthenon enthält (vgl. oben S. 1151 mit Abb. 1369), ist der prägnanteste Moment des Streites vergegenwärtigt. Auf der Akropolis von Athen selber haben beide Götter neben ihre Wahrzeichen (ungetrübte) entstehen lassen, Poseidon rechts den kleinen durch Felseneinschluss und zwei Delphine ungedeuteten Salzsee, Athena aber den hochaufgeschossenen Okeanos, welcher die Mitte des Bildes einnimmt, ganz wie beide Zeichen im Eriktionios noch vorhanden waren (vgl. oben S. 490). Da versucht der Meergott, welcher sein Ross, auf dem er herabgesprungen ist, noch am Zügel hält, als er die Überlegenheit seiner Gegnerin greifbar vor Augen stellt, im höchsten Zorne durch eine Gewaltthat ihre Schöpfung zu vernichten. In einzelnen Erzählungen der Sage wird nun gesagt, daß er das Flachland von Attika, namentlich die theinische Ebene bei Eleusis mit der Salzflut überdeckt; und zwar; die bildende Kunst konnte dafür keinen treffenderen Ausdruck in ihrer Sprache wählen, als den Sturz mit dem Dreizack. Und wenn die schriftliche Überlieferung dann bald dem Zeus oder den Göttern, bald dem Könige Kekrops oder den Landesbewohnern die richterliche Entscheidung über den Streit zuschreibt, so sehen wir hier zwar als Statuette rechts den scepterführenden König Kekrops auf seinem Burgfelsen sitzen, dahinter die hieroglyphenartige Andeutung des Tempels, links in der Ortsnymphe wahrscheinlich die Königstochter Pandrosos, aber den Ausschlag im Streite gibt für die wahrhafte Göttin ihre heilige Burgschlange, die Hüterin des Heiligtums (οκεανός φύς) und das Symbol des Landes selbst wie seines



1322. Der Staat Pöschel mit Athene im das Land Aitha. (Zu Seite 1394.)

Segensdamons Erichthonios (s. oben S. 411), indem sie den Frevler zurückwünscht und den Ausgang der Sache ohne Gerichtsszene unzweifelhaft macht. Denn im selben Augenblick, wo auch Athene empört ihren Schild vorstreckt und die Laure erhebt, erscheint oben in den Zweigen des Baumes die Siegesgöttin, ihr den Kranz zu reichen. Nebenbei hat der Vasenmaler einen Zug angebracht, der in des Pheidias Komposition keinen Platz fand und eigentlich überflüssig ist, der jugendliche Dionysos in der späteren



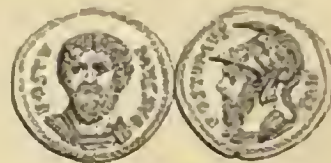
1541 Poseidōnos

phantastischen Tracht mit Jagdstiefeln und Festgewand, stürzt von seinem Panther begleitet herbei, um mit vorgeschlagenem Thyrsos den Dreizackstoss des zornigen Poseidon aufzufangen, er ist nämlich als Jakchos Herr der thrakischen Ebene und zugleich als Schützer der Bäume (δενδρότης; vgl. Herod. VIII, 65) gedacht. Die hinter Poseidanos Rossen erschreckt zurückweichende Frau wird fast allgemein für dessen Gemahlin Amphitrite genommen, kann aber auch ihres reichen Schmuckes halber als die in Athen verehrte Gartenkönigin Aphrodite (ἐν κήποις; vgl. oben S. 189) gelten. Hauptstellen für diese Mythos-

sind Apollod. III, 14, 1: Πόσειδόνος δὲ τοιοῦτο ὄργανόν ἐστι τὸ ἑρπύρινον πῶλον ἐπὶ κλυστέῃ καὶ τὴν Ἀττικὴν θορόλον ἐποίησε; Varro bei Augustin. Civ. Dei XVIII, 9: *Tunc Neptuneus iratus marinis fluctibus exaestuans illas terras Atheniensium populatus est quoniam spargere latius quolibet aquas difficile daemonebus non est*; Hygin. fab. 164: *At Neptuneus iratus in eam terram mare coepit irrigare velle, quod Mercurius locis iussu, id ne faceret prohibuit*; Serv. ad Verg. Georg. I, 18: *cum Neptuneus iratus mare in civitatem misit postea per Mercurium coepit edaxit iracundiam*; Stat. Theb. VII, 182. Die Sage von der Überschwemmung scheint ihren Untergrund in den am Eingang der eleusinischen Ebene gelegenen Sümpfen von Salzwasser, Peirai, zu haben, Paus. I, 38, 1.) [Bm]

Poseidanos. Den Stoiker aus Apamea in Syrien, welcher aber in Rhodos lehrte, wo ihn auch Cicero und Pompejus hörten, stellt eine Büste in Neapel mit Namensinschrift auf dem Gewandstücke dar. Das Gesicht ist ausdrucksvoll, die Kopfbildung ähnelt der des Stoikers Zeno, welcher wie jener dem gemischten Volkstamme angehörte (s. Art. »Zeno«), (Nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 24, 1, Abb. 1543). Eine sitzende Statue im Louvre (abgeb. Clarac pl. 327, 2119), welche einen mit den Fingern der rechten Hand Gründe demonstrierenden Philosophen zeigt, hat man Poseidenios genannt; doch stimmt der übrige alte Kopf nicht mit dessen Zügen. [Bm]

M. Cassianus Latinus Postumus, in Gallien geboren von deutscher Abkunft, wird unter Valorian wegen seiner militärischen Tüchtigkeit Statthalter Galliens, das er vor den Germanen sichert: 1011 (268) oder im nächstfolgenden Jahr nimmt er den Augustustitel an, und bewahrt sich in der Zeit des schwächlichen Gallienus im Besitz der drei westlichen Provinzen Britannien, Gallien und Hispanien, bis er im zehnten Jahre seiner Herrschaft bei der Belagerung von Moguntiacum, wo sich Iulianus wider ihn erhoben und festgesetzt hatte, durch eine Soldatenverschwörung fällt. (Gothofrux Abb. 1544, nach Cohen V, 331



1544

n. 133 pl. I) mit Postumus' Porträt von vorn, und auf der Kehrseite im Profil und mit dem Helm geschmückt. Bronzenünze, auf der Kehrseite der Kaiser, der vor ihm knieenden Gallia die Hand reichend (Abb. 1545, nach Cohen V, 64 n. 252 pl. II). Postumus' Münzen, wie diejenigen des Victorinus und Tetricus, welche den gleichzeitigen Arbeiten

der römischen Prägstätte in keiner Weise nachstehen, bilden beachtenswerte Denkmäler der gallisch-römischen Kultur.

M. Praxentius Victorinus, gilt meist als Mitregent des Postumus, nachdem er ihn im Krieg wider Gallien unterstützt hatte, und wäre nach Bewältigung des Lachmann wahrscheinlich noch 1020 (267) gestorben, allah Münzen oder Inschriften, auf denen er als Augustus zugleich mit Postumus erscheint, existieren nicht, dies führt darauf, daß diejenige Überlieferung im Rechte ist, welche ihn zum Nachfolger des Postumus macht. Bronzemedailon aus



1010 (26) nach 1000.)



1010

gallischer Prägstätte, auf der Kehrseite der Kaiser, zwischen Felicitas und Victoria stehend und die Gallia aufrehtend (Abb. 1016, nach Cohen V, 74 u. 85 pl. III).

C. Pescenius Tetricus, Nachfolger des Victorinus in Gallien, Konsul und bereits unter Valerian Statthalter der Provinz Aquitanien. Seine Regierung fällt unter Claudius und Aurelian, dem letzteren unterwirft er sich um 1025 (272). Einseitiges Goldmedallion (als Bracteat in Goldblech) mit zwei Henkeln, ehemals im Besitz des Cabinet de France (Abb. 1017, bei Fröhner 231, nach Millin, Transactions I, 269). [W]

Praxiteles, der Sohn des Bildhauers Kephalaodot, gehört zu einer angesehenen und weitverzweigten athenischen Familie aus dem Demos Eleusinion, seine Vaters Schwester war mit Phokion verheiratet (Plut. Phok. 19). Wenn Plinius XXXIV, 50 für Praxiteles und Kephalaodot die 104. Olympiade angibt, kann damit nur der Zeitpunkt gemeint sein, in dem sein Ruf begründet war. Seine Thätigkeit fällt in die Zeit der Hellenen Thukydides, und reicht, wie es

scheint, bis in die ersten Jahre Alexanders d. Gr. herab, wenigstens wird man die beiden Marmorstatuen der Athena und der Hera Teleia in Platäa (Paus IX, 2, 7) nicht vor dem Wiederaufbau Platäas ansetzen können.

Wenn in der schriftlichen Überlieferung gegen fünfzig Werke dem Praxiteles beigelegt werden (s. Overbeck, Die ant. Schriftquellen zur Gesch. d. bild. Künste bei d. Griechen S. 230 ff. N. 1190—1285), so bräucht man darum keineswegs anzunehmen, daß die selben in ihrer hohen Zahl willen auf mehrere Künstler gleichen Namens und damit drei verschiedenen Generationen verteilt werden müßten. (Die darauf gerichteten Versuche sind widerlegt durch Brunn, Sitzungsbericht d. Münchener Akad., phil. hist. Klasse 1880 S. 435 ff.; U. Köhler, Mittell. des deutschen archäol.



1017

trat. in Athen IX, 78 ff.) Wohl mag darunter eine oder das andre Bildwerk mit Urweht des Praxiteles Namen getragen haben; aber unzweifelhaft ergibt die Überlieferung, daß der Künstler eine lange und ausgedehnte Thätigkeit entwickelt hat, und daß sein Name unter den Künstlern der jüngeren attischen Schule weitaus der populärste war, und diesem Umstand vor allem ist es zu verdanken, wenn sich eine verhältnismäßig beträchtliche Anzahl von Werken noch heute aus unserer Denkmälervorst auf Praxiteles zurückführen lassen; sie sind es, welche an dieser Stelle allein zu behandeln sind.

Unter den Bildwerken, welche im Horation zu Olympia zu sehen waren, nennt Pausanias, nachdem er vorher die alten Goldfountainstatuen daselbst aufgeführt hat, zu den jüngeren übergehend an erster Stelle V, 17, 3 'Επαφρ' Αθην, Διόνυσος δ' ἠρώτων, τέχνη δ' ἐστὶ Πραξιτέλου. Diese Statue, die sich bei den Ausgrabungen der Altis in der Horationcella im Mai 1677 vorgefunden hat, wo sie einst

zwischen der zweiten und dritten Stufe an der Nordseite gestanden hatte, mußte als das einzige Werk, das wir unmittelbar auf Praxiteles zurückführen können, den Ausgangspunkt bilden, für alle Be-

der Träger der Nymphen zu überbrücken. Das Motiv selbst ist ein in der griechischen Kunst mit Vorliebe gewähltes, erwähnt wird es auch unter Kephissos's Werken (Pfln. XXXIV, 87), ob aber einer der erhaltenen Typen ihm zinkommt, ist nicht anzunehmen. Auf den schönen Mün-



Die Statue des Praxiteles (zu Seite 1397)

trachtungen über die Kunstweise des Meisters. Des Künstlers Vater hatte die Eirene mit dem Plutoskino dargestellt (s. oben Abb. 829), ein Bild der mütterlichen Kindespflege. Hier wird uns der Götterbote Hermes geboten, wie er den jugendlichen Bruders sich annimmt, um den mutterlos Gewordenen

der Pflege der Nymphen zu überbrücken. Das Motiv selbst ist ein in der griechischen Kunst mit Vorliebe gewähltes, erwähnt wird es auch unter Kephissos's Werken (Pfln. XXXIV, 87), ob aber einer der erhaltenen Typen ihm zinkommt, ist nicht anzunehmen. Auf den schönen Münzen von Pheneos (s. oben Abb. 1030) aus des Epamhondas Zeit trägt Hermes in voller Eile den kleinen Arkas, den Sohn des Zeus und der Kallisto; nahe verwandt ist der Auffassung das Relief im dem Krater des Salpion (s. oben Abb. 489), wo Hermes den jugendlichen Dionysos den Nymphen darreicht, und ähnlich das Vasenbild im Gregorianischen Museum (Miller-Wieseler, Denkm. II, 397). Praxiteles hat dagegen in seinem Bildwerk den Hermes nicht in eifriger Geschäftigkeit, sondern in einem Moment behaglicher Ruhe dargestellt (s. oben Abb. 1291, 1292). An einem Baumstamm gelehnt, über den er seinen Mantel geworfen hat, hält Hermes auf dem aufgestützten linken Arm das Dionysosknäbchen, dessen Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, welchen der erhobene rechte Arm gehalten hat, hingelenkt ist; der Blick des Gottes schweift das Kind nicht zu beachten, sondern ist in die Ferne gerichtet. Die vorgestreckte linke Hand des Hermes hat das Attribut des Gottes, den wahrscheinlich aus vergoldeter Bronze hergestellten Schlangensstab gehalten, während die erhobene Rechte mit der Traube zu ergänzen ist. Von den Füßen des Hermes hat sich der rechte gefunden; er ist mit der Sandale bekleidet und auf die Basis fest aufgestellt. Dank ihrer frühzeitigen Verschüttung ist die Statue in einer Frische und Vollkommenheit erhalten, wie wenige Denkmäler des Altertums; insbesondere gilt dies vom Hermeskopf (s. oben Abb. 1293), an dem zum ersten mal sich gezeigt hat, warum gerade die Praxiteliecapita so sehr gepriesen worden sind (Cicero, de divin. II, 24, 48). Der Körperbau des Hermes hat jugendliche, kräftige, gymnastisch durchgebildete Formen. Technisch lassen sich an der

Statue völlig verschiedenartige Behandlungsweisen des Marmors unterscheiden in der Ausführung des Nackten, und in der des Gewandes, wo das Mantelchen des Kindes wiederum anders bearbeitet ist als die Chlamys des Hermes; die letztere mit ihrer geradezu erstaunlichen Mannigfaltigkeit der Falten

nitive beweist, wie der Künstler die Darstellung der Gewandung beherrscht. Wenn dabei im Vergleich mit den großartigen Gewandstatuen des Parthenon (s. oben Abb. 1374) sich wesentliche Unterschiede ergaben, namentlich auch bei den Falten die sog. „Angen“ zur Anwendung kommen, ist dies wohl am ehesten daraus zu erklären, daß hier andersartige Stoffe wiedergegeben werden. Zweifellos war bei der Statue Polychromie angewendet, jedenfalls an den beiden Gewändern, dem Korymben und den Sandalen.

Die Zahl der Hermesbilder, die wir auf die Praxitelesche Statue zurückführen dürfen, ist noch immer eine geringe, ein Wandgemälde in Pompeji, wo die erhobene Hand des Gottes die Traube hält, verdient hier vor allem genannt zu werden. Wie in Olympia Hermes mit dem Bacchuskinde dargestellt war, so befand sich in dem römischen Zakythos, wie die dortigen Münzen der Kaiserzeit lehren (Müller-Wieseler, Denkm. II, 410; Gardner, Numism. Chronicle Ser. III vol. V, 106; pl. V n. 15, 16), eine Statue des Pan, der das Bacchuskind auf dem Arm hält, und ihm in der erhobenen Rechten eine Traube zeigt. Pan, dem das Ziegenfell über den Rücken hängt, ist freistehend geformt, nicht angelehnt wie der Hermes. Das Motiv selbst ist aber das nämliche, nur angepaßt der Geschmacksrichtung einer jüngeren Zeit.

Den in zahlreichen Repliken vorhandenen, ausruhenden Satyr zunächst anzureihen, welcher hier nach einer vollständigen erhaltenen Statue im capitolinischen Museum zu Rom (Abb. 1549), und nach einem jetzt zu Paris befindlichen Torso (Abb. 1549) mitgeteilt wird, der bei Napoleons Ausgrabungen auf den palatinischen Gärten in Rom zum Vorschein gekommen ist, veranlaßt der Umstand, daß H. Brunn, welcher zuerst auf den Torso hingewiesen hat, ihn als Originalarbeit des Praxiteles mit in Anspruch nimmt (Deutsche Rundschau XXXI (1882), 200, in der Technik steht zweifellos keine der andern Repliken an den Torso heran, weder in der Ausführung der lebensfrischen Körperformen, noch in der Ausführung des um Schulter und Hüfte geschlungenen gegürteten Pantherfells, an dem die naturwahre Wiedergabe der Vorderpfote und des Tierkopfs vor der rechten Brust vorzugsweise Beachtung verdienen; an Abb. 1548 geht an dem

herabfallenden Teile der Charakter des Tierfells ganz verloren, wo er bei Abb. 1549 in meisterhafter Weise durchgeführt ist. Die Vergleichung des Torso mit den verschiedenen Repliken der kydisschen Aphrodite und noch mehr mit dem Sauroktonos, auch den



1549 Satyr des Praxiteles

besten davon erhaltenen Exemplaren, erweist den Abstand deutlich genug, wie er zwischen später Kopistenarbeit und wahrer Künstlerschaft zu taget. Die Fundstätte des Torso in den Kaiserpalästen des Palatin ist der Annahme, daß uns hier ein Original vorliege, nur günstig (Brunn S. 202). Auch der Satyr ist ruhend dargestellt, sein rechter Arm stützt



1576 Apollo Sauroktonos

sich auf einen abgehauenen Baumstamm, die rechte Hand hält die Hirtenflöte, während die in die Seite gestemmte linke Hand das Fell etwas zurückschlägt. Der Körper des Satyr zeigt erheblich jugendlichere Bildung als der Hermes, mit welchen schönen Formen, wie sie sich bei einer der körperlichen Anstrengung abholenden Natur ergeben. Der Kopf ist edel gebildet, nur durch die stumpfe Nase und das tierische Ohr des Satyr gekennzeichnet. Die Körperlast ist wesentlich auf die Stütze übertragen, das Gegengewicht fällt auf das linke Bein, wogegen das rechte zurückgeschlagen ist. Die in großer Zahl vorhandenen Repliken bezeugen, daß wir es hier mit einem der allerbesten Werke des Meisters zu thun haben, auch wenn es nicht möglich ist, das Bildwerk mit einer der aus der Litteratur bekannten Satyrstatuen des Praxiteles, welcher mit dem aus der Tripodenstraße in Athen (Paus. I, 20, 1), noch mit dem in Megara (Paus. I, 43, 5) in unmittelbare Beziehung zu setzen.

Der bei Plin. XXXIV, 70 *fecit et pulcherrimum Apollinem subrepente lacerare conminatus angilla insidiantem quem sauroctonos vocant* (vgl. Maitland XIV, 172) erwähnte knabenhafte Apollo, welcher der herausschleichenden Eidechse mit dem Pfeile anflutert, ist hier nach einem Gipsabguss des Exemplars der Villa Albani wiedergegeben, da das selbe wo einst das Original in Bronze gestanden ist (von den Marmorrepliken dürften diejenige im Louvre und im Vatikan die ersten Stellen einnehmen), wobei allerdings der Stamm mit der Eidechse eine Ergänzung nach anderen Exemplaren ist. Die hier beigegebene Abb. 1576 ist

durch ungünstige Aufnahme der Photographie die Figur sehr und schwerfällig erscheinen, während sie in Wirklichkeit durch zierlich schlanke Verhältnisse sich auszeichnet. Die Figur lehnt den erhabenen linken Arm an den Baumstamm, und steht offenbar etwas versteckt hinter demselben, um dem darin emporkriechenden Tierchen aufzulauern. Die Verbindung des Gottes mit der Eidechse wird man gewiss nicht tiefsehnig mit den Ritzern der Marmor in Beziehung zu bringen brauchen, sondern vielmehr einfach als Spiel fassen können, wozu die Schnelligkeit und Gewandtheit des in der Sonne spielenden Tierchens den Anlaß bot (Friedrichs-Walters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke N. 1214, am besten als abgebildet bei Bayet, *Monuments de l'art antique* II n. 47 (Albani), n. 43 (Vatican), u. 45 (Louvre)).

Von den Erosstatuen des Praxiteles sind zwei nachweisbar, die eine derselben in dem schönen auf dem Palatin gefundenen Torso, hier abgebildet (Abb. 1551) ohne die wenig glücklichen Steinhäuser'schen Ergänzungen, heute im Louvre befindlich (Führer, *notes des sculptures* p. 311 n. 325), worauf zuletzt Furtwängler (in Roschers *Mythologie* S. 1861) hingewiesen hat. Die Figur ist völlig nackt, mit langem Schulterflügel ausgestattet. Vom Kopf sind noch die Reste kurzer Locken erhalten. Die erhaltene Rechte hatte nach Furtwängler einen Kranz, die linke eine herabfallende Tünie gehalten; Köcher und Bogen hängt zur Seite an dem Stamm. Die Zartheit und Schönheit der Körperbehandlung läßt auch die Abbildung noch erkennen, eine weiche fettige Epidermis umhüllt das Ganze.

Sind es hier nur Wahrscheinlichkeitsgründe, welche die Statue als Kopie auf Praxiteles zurückgehen lassen, so ist der Eros von Parion mit Sicherheit nachweisbar auf Münzen dieser Stadt aus der Kaiserzeit (Plin. XXXVI, 22: *eiusdem et Cupido*) und in Parion colonia Trajaneis, par Veneri Cuthias nobilitate et iuventa, admodum eum Aleuas Rhodius atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit; Ihn erkennt zu haben (s. Abb. 1552, nach Arch. Ztg. 1886 S. 90) ist Burslans Verdienst (de Cupidino Praxiteles Pariano, Jena 1875), die betreffenden Münzen, von Antoninus Pius bis auf Philippus Arabs reichend,



1552

sind am übersichtlichsten behandelt bei Gansler (*Journal of Hellenic studies* IV [1883], 270; vgl. Imhoof-Obermer, *Monnaies grecques* 256; Walters in Arch. Ztg. 43 [1885], 90); leider ist ihre Erhaltung meist eine mangelhafte und die Fabrik durchgängig eine recht rohe. Den Kopf stellt der Stempelstecher des Proffs, wie fast immer an solchen Kopien von Kunstwerken, das Haar ist hinten in einen Schopf zusammengehunden; über den Rücken fallen mach-

Denkmäler d. klass. Altertums

tige Adlerflügel. Das Symbol in der Rechten, wo Imhoof einen Pfeil erkennen will, bleibt unsicher, ebenso auch, ob die Figur völlig nackt dargestellt war, und mit dem linken Arm an einen Pfeiler ge-



1551 Eros des Praxiteles

lehnt ist, wie Furtwängler in Roschers *Mythologie* (1858) annimmt, in diesem Fall könnte man den Eros auf der goldenen Pyxis aus Kamelros, jetzt im britischen Museum, abgeb. bei Torr, *Rhodes in ancient times* [1886] pl. I, vergleichen, unternähms, was für einen Pfeiler erklärt wird, auf der

Münze für das über den Arm herabhängende Gewand genommen werden. Klarheit darüber kann nur durch besser erhaltene Exemplare, als bisher zu Tage gekommen sind, gewonnen werden; unterhalb des rechten Arms des Eros befindet sich ein kleiner Herkulespfeiler, der auf den Münzen von Parion neben dem Eros stets wiederkehrt, also mit zu dem Praxiteleschen Bildwerk gehört hat. Die Umschrift der oben abgebildeten Münze aus der Regierung des Alexander Severus (Original in Berlin) lautet: *DEO CVPIDINI Colonia Gemma Julia Adriana Parium*.

Das Tempelbild in dem Heiligtum des Dionysos bei dem Theater in Elye (Pans. VI, 26, 1: *ἱερὸν τοῦ Διονυσίου τῶν ἐν τῷ ἀγῶνι ἱερῶν*) ist auf einer eischen Münze aus Hadrian's Zeit erhalten (Zeitschr. f. Numism. XIII, 284, danach die Abb. 1553). Der Dionysos zeigt, soweit sich nach dem Münzbild er-

bei den Einzelheiten ganz unzuverlässig. Aphrodite ist auf dem Münzbild von vorn dargestellt, die Haltung des Körpers, für den das rechte Bein als Standbein dient, wegen das linke leicht vorgesetzt ist, wird deutlich erkennbar. Die rechte Hand deckt in unwillkürlicher Bewegung den Schoß, die linke hält das Gewand, um es auf dem Gefaße niederzulegen. Auf den Kopf der Statue hat man mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit den Aphroditekopf der unter Abb. 1555 nach Originalzeichnung mitgetheilten Kupfermünze von Knidus zurückgeführt, wie der Athinakopf der späteren Teilnachbildungen von Athen (s. oben Abb. 1014) zur Parthenos des Phidias, so umgekehrt etwa der Kopftypus dieser knidischen Kupfermünzen zu Praxiteles' Aphroditesstatue verhalten haben.

Aus der Reihe der erhaltenen Marmorkopien sind hier zwei mitgeteilt, diejenige im Vatican (Abb. 1554)



1553



1551



1555

kennen laßt, jugendlich weiche, in den Hüften die für ihn charakteristischen breiten Formen. Der erhabene rechte Arm hält ein, wie es scheint, in einen Kentaurenkopf anslaufendes Rhyton, zu dem der Blick des Gottes empengerichtet ist; die linke Hand hält eine Schale. Eigentümlich ist die Gewandbehandlung, den Körper mehr nachschneidend als verhüllend. In langen Falten fällt das Untergewand den Rücken herab, der Mantel ist abgelegt und hängt über der Stütze, an welche die Figur mit dem linken Arm sich anlehnt. Zur Seite neben dem Thyrsos, der in dem linken Arme ruht, steht, wider die Stütze gelehnt, am Boden das große Tympanon, ihm gegenüber sitzt des Gottes Lieblings-Tier, der Panther, den Kopf emporrichtend nach dem Rhyton.

Bei den weiblichen Gestalten, welche Praxiteles gebildet hat, ist mit derjenigen zu beginnen, welcher der Künstler vorzugsweise seinen Ruhm verdankt, der Aphrodite von Knidos (vgl. Overbeck, Schriftquellen S. 236–240). Auch hier liegt uns als authentischen Abbild vor eine Kupfermünze von Knidos; die hier mitgeteilte Abb. 1554 ist in Originalzeichnung angefertigt nach dem Berliner Exemplar; dasjenige der Pariser Sammlung, auf welches die verbreiteten Abbildungen nahezu alle zurückgehen, ist nämlich viel stärker retouchiert, als in der Arch. Ztg. XXXIV (1876), 149 angenommen wird, und infolge davon

und die der Münchener Glyptothek (Abb. 1555). An der römischen Statue war der Kopf abgebrochen, neu sind bloß der rechte Unterarm und der linke Arm (gut abgeb. von Michaelis, Arch. Ztg. XXXIV Taf. 12 Fig. A, wo die mehr ins Profil gedreht ist als auf unserer Abbildung). Sehr beeinträchtigt wird allerdings die Wirkung der Statue dadurch, daß man im Vatican für nötig erachtet hat, zwar das Gewand, das sie über dem Gefaße hält, ergänzen zu lassen, gleichzeitig aber noch den Unterkörper in eine Art Barktuch einzuschlagen. An der Münchener Statue sind ergänzt der obere Teil des Kopfes, so daß nur das Haar an der Stirn links alt ist; ferner die Nase und die Spitze des Mundes, der halbe rechte Vorderarm, der linke vom Armband abwärts, die Finger der linken Hand, während diese selbst alt ist, endlich die Füße nebst einigen Tollen der Vase und des Gewandes. (Braun, Beschreibung der Glyptothek 3. Aufl. S. 161). Die rechte Hüfte ist stark nach außen gebeugt, das Knie einwärts gewendet, die linke Schulter etwas gehoben, die rechte Hand vor die Mitte des Körpers gebracht; auf solche Weise verleiht der Künstler der Figur eine schwankende, fast unsichere Haltung, als ob die Göttin fürchte, überrascht zu werden in dem Augenblick, da sie das Gewand ablegt, um ins Bad zu steigen, denn hiernach hat Praxiteles die Nacktheit für das Tempelbild zu

motivieren gesucht. Der Kopf zeigt eine einfache Behandlung des Haares, dasselbe ist zur Seite gestrichen, mit doppelten Binden umwunden, hinten in einen Knoten geschlungen; für den Gesichtsausdruck bezeichnend sind die kleinen schmal geschlitzten Augen, die das schmachthafte Aussehen bewirken; eines der besten Exemplare dieser schön gerundeten Kopfbildung bietet der kleine Marmorkopf aus Olympia (s. oben Abb. 1294). Die Statue war zu Knidos in einem besonderen Tempel, aber so aufgestellt, daß sie von allen Seiten besichtigt werden konnte (Lucian, *Anaxares* 15), wie es scheint, in der Mitte eines Rundbaues, aus dem an zwei entgegengesetzten Seiten Thüren ins Freie führten. Das von Praxiteles hier geschaffene Werk hat bestimmand gewirkt auf die ganze Weltbildung des Aphroditetypus im Altertum, die mediceische, die capitolinische Statue gehen auf sie zurück, ohne aber auch nur entfernt sie an Schönheit und Keuschheit erreichen zu können.

Nur als Männetypus auf ungenommen ist die Artemis von Antikyra in Phokis. Von ihrem auf einer felsigen Anhöhe vor der Stadt gelegenen Tempel heisst es bei Paus. X, 37, 1: *Ἰερὸν . . . Ἀρτέμιδος ἱερὸν τῶν Πραξιτέλους, ὃς δὲ ἔχουσιν τῇ θεῇ καὶ ὑπὲρ τῶν ἰδρυμάτων ἡρώετραν; παρὰ δὲ αὐτῇ σῶν ἐν ἀρωτερῇ μέγας δὲ ὑπὲρ τὴν μετρίστην γυναικαὶ τὸ ἅγαιον.* Es handelt sich also um eine Artemisstatue etwa von den Dimensionen

Newton's Versuch, die Lage der Aphrodision in Knidos ausfindig zu machen, ist ohne Erfolg geblieben (*Travels and Discoveries* II, 236 ff.). Der bei Lucian beschriebene Hain bildet offenbar einen Teil des Aphroditetempels, welcher den alten Kulttempel der Aphrodite und den für die Praxitelesche Statue errichteten Bau mit umschloß.



1356 Knidische Aphrodite im Vatikan (mit dem marmorernen Blechgewand). (Zu S. 1497.)

des olympischen Haines, der um ein Sechstel ungefähr die Lebensgröße überträgt (Abb. 1558, nach Arch. Zug XXXIV, 168). Der Stempelschneider zeichnet die Göttin rechts hin, gibt ihr die Fackel in die Linke (Zeitschr. f. Numism. VI, 16 ist die Fackel fälschlich zu einem Speer geworden), den Bogen in die Rechte, mit der oft geübten Vorholl, welche zugleich zu vermeiden sucht, die dargestellte Figur durch die Attribute durchschneiden zu lassen; darum wird denn auch der Hand hinter der Artemis angebracht, hier allerdings in Übereinstimmung mit dem Original. Die Gestalt schreitet stark aus, ist kurz geschürzt, über der Schulter wird der Köcher sichtbar.

Die Gruppe der Leto und Chlora im Letoheiligtum zu Argos beschreibt Pausanias II, 21, 8: τὸ δὲ ἱερὸν τῆς Ἀρτοῦς ἐστὶ μὲν οὐ μακρὸν τοῦ προεσθίου, τέχνη δὲ τὸ ἀγάλμα Πραξιτέλους. τὴν δὲ εἰκόνα παρὰ τῇ θεῇ τῆς παρθένου Χλόριν ἀνακαταύουσι. Inchoof-Blumer und Percy Gardner, die verdienstvollen

Wand des Kindes entspricht durchaus demjenigen der Leto. Die Gruppe muß, das lassen selbst die kleinen Münzbilder noch ahnen, von großer Schönheit gewesen sein.

Leto gruppiert mit Apollo und Artemis galt in Megara (nach Paus. I, 43, 2) für eine Arbeit des Praxiteles; auf einer Severusmünze von Megara findet sich in der That auch eine Vereinigung der drei Gottheiten, welche Inchoof-Blumer und Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias p. 6 tav. A u. 10 mit Recht damit identifiziert haben. Apollo im langen Klithorolengewand mit der Leto in der Mitte stehend, links Leto mit Scepter und langem Chiton, rechts in der nämlichen Gewandung Artemis.

Die unter Abb. 1562 auf S. 1407 abgebildete überlebensgroße Marmorstatue der Demeter aus Kuthos, welche durch Newtons Ausgrabungen daselbst zu das britische Museum gelangt ist, wäre vielleicht besser an anderer Stelle besprochen worden, da es an der



1558



1559



1560



1561

Verfasser des Numismatic Commentary on Pausanias (p. 28), haben dieselbe auf Kaiserermünzen von Argos wieder aufgefunden. Von den hier (nach Originalzeichnung abgebildeten Münzen gehören Abb. 1559 und 1560 dem Berliner Münzkabinett, Abb. 1561 dem britischen Museum an; die zuerst genannt zeigt die Gruppe in der Aedicula als Kultbild, die beiden andern bringen das Bildwerk allein, Abb. 1560 in Vorderansicht, Abb. 1561 im Profil von links gesehen. Einen besonderen Wert haben diese Münzbilder auch darum, weil sie erkennen lassen, was die Stempelschneider aus ihrer Vorlage machen und wie verschiedenartig sie dieselbe verwenden können. Gewand und Haltung der Leto erinnert unwillkürlich an Kephissos's Färena (oben Abb. 829 S. 777), der Chiton zeigt denselben edlen Faltenwurf, nur ist hier die bei der Leto übliche, mit dem Gürtel umwundenen Diphros darübergelegt. Über den Kopf schimmert man sich bei den Verschiedenheiten, welche die vorliegenden Münzbilder unter einander zeigen, eines Urteils zu enthalten haben; ebenso ist auch das Attribut in der erhobenen Rechten un deutlich, wegen für die Haltung des linken Arms die Übereinstimmung der beiden Münzen Abb. 1559 und 1561 maßgebend sein kann, er ist schützend über das neben ihr stehende Kind gehalten, das für eine Niobotochter angesehen wurde. Das Ge-

Möglichkeit gebricht, sie unmittelbar auf Praxiteles zurückzuführen. Die Göttin ist sitzend dargestellt, sie trägt ein in reichem Faltenwurf ausgeführtes langes Untergewand, darüber gewickelt den Mantel, der auch das Hinterhaupt umschließt. Der schlatterige, brüchliche Marmor, in dem die Figur gearbeitet ist, thut ihrer Wirkung Eintrag, wegen der in parischem Marmor gearbeitete Kopf, den manne ganz in Vorderansicht gehaltene Abbildung nicht zur Geltung kommen läßt, mit Recht geprüfert wird (vgl. die Abbildungen bei Murray, History of greek sculpture II, pl. XXIII; Kayet, Monuments II, 49; nur der Kopf bei L. Mitchell, History of ancient sculpture zu p. 532). Das edle Rund des Gesichts zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Praxitelischen Frauenköpfen; das Haar, das unter dem schlagerartigen Mantel hervorkommt, ist über dem Scheitel geflocht, der Hals von den herabwallenden reichen Locken eingefasst. Die Figur ist offenbar gedacht als Mittelpunkt einer Gruppe, so daß ihr zur Seite wohl Kora und Hades gestanden haben könnten, wie sie in Kuthos als θεὰ κόρη verehrt wurden (Newton, Travels and discoveries II, 188; Newton, discoveries at Halcarnassus tav. 55 p. 351; Brunn, Transactions of the R. Society of Literature Ser 2 XI, 80).

Schlieflich sind noch einige Marmorstatuen mit Inschriften zu nennen, welche einst zu Arbeiten des

Praxiteles gehört haben. Ein in Leuka, dem alten Leuktra, bei Theoplia gefundenes, mit $\sigma\tau\alpha\iota\gamma\eta\delta\acute{o}\nu$ geschriebener Inschrift, für eine Porträtstatue des sonst unbekannten Thrasymachos bestimmt: $\text{Ἀρχὺς Θρασυμάχος Παναθηναίου Χαρίδαν Θρασυμάχον Χαρίδαν τῷς θεαῖς ἀνέθευ}$

$\text{Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ἐποίησεν}$

(Löwy, Künstlerinschriften N. 76, wie sie von Hausoullier vervollständigt worden ist). — In Othia am schwarzen Meer gefunden ist eine ganz fragmentierte Base, auf der oberhalb der Reste der Weihinschrift noch ein ΠΑΙΤΕΛΗΣΑΟ erhalten ist, das Latyzelew, *Inscriptions mar septentrionales Pontu Euxini* I, 168 f. u. 145 an einem $\text{Πραξιτέλης Ἀθηναῖος}$ ergänzt hat, und dem Schriftcharakter nach wohl unserem Künstler angehören kann (Löwy S. 383 N. 76a).

— *Opus Praxitelis* (Löwy S. 319 N. 189) auf einem in Rom gefundenen Marmorbathron, das zu zwei andern mit: *opus Polyditi* und mit *opus Timarchi* in Beziehung gestanden zu haben scheint, hat De Rossi im *Bullettino della commissione municip.* II (1874), 174 ff. auf die von Plinius XXXIV, 69 erwähnten Einzelstatuen in Bronze gedeutet, *quae ante Felicitatis aedem fuerit*; sie wären dann auch nach dem Tempelbrand unter Claudius an ihrer Stelle geliehen.

Es ist nur ein Bruchteil aus der reichen Thätigkeit des Praxiteles, was teils im Original, teils in mehr oder minder zuverlässigen Kopien nachweisbar auf uns gekommen ist, aber auch dieser Bruchteil bleibt für des Künstlers Eigenart schon bezeichnend genug. Haben wir es doch nur in einem Fall, bei dem Sauroktonos, mit einem Werke zu thun, das in Erz ausgeführt war, möglicherweise auch noch bei der Artemis von Antikyra, alles andre war für Marmor bestimmt, den Praxiteles stets bevorzugt hat; denn darin allein konnte er das weiche Leben, das den Köpfen seiner Figuren eigen ist, zum Ausdruck bringen. Seine Götterideale gestaltete er nicht in der hohen Weise, wie Phedias seine Götter gebildet hatte, als verklarte Gestalten, leicht dahin lebende Wesen ohne Wechsel der Stimmung. Seine Zeit ging weiter, man zog die Götter in die Welt der Empfindungen, welche das Menschenherz



1557 Knidische Aphrodite in München. (Zu S. 1402.)

bewegen. Man ließe Dionysos der eigenen Gabe sich freuen, Apollon schweigt im Zauben der Melodien und Aphrodite empfindet selbst die Macht der Liebe. So spiegelt sich nun ein bewegtes Gemütsleben in dem klaren Antlitz der Götter und dies war einer der zartesten, aber entscheidendsten Neuerungen in der Geschichte der Plastik (E. Curtius, Altertum u. Gegenwart II, 167). Praxiteles muß für diese Richtung als der Hauptvertreter gelten. Seine Arbeiten behandeln durchgängig Gestalten in jugendlicher Kraft, beim Apollon, beim Eros, beim Hermes, bei der Aphrodite. Gegenüber der Polykletischen Weise das Körpergewicht auf Standbein und Spielbein zu vertellen (*und crura iuuuere*), geht Praxiteles weiter, seinen vorzugswiese in Ruhe dargestellten Figuren noch eine Stütze beizufügen, die den Reinen einen Teil der Last abnimmt, seinen Gestalten durch das Annehmen jener schon geschwungenen Lähne verleiht, wie sie beim Hermes, dem Satyr und dem Sauroktonos erscheinen. Wiederkehrend wie das Motiv des Annehmens ist bei seinen Figuren auch das des ertossenen Armes beim Hermes, dem Dionysos und dem Sauroktonos, jedesmal freilich neu variiert. Die volle Wirkung seiner Originals uns zu veranschaulichen, wird selbst beim Hermes dadurch erschwert, daß um die Bemalung fehlt, auf deren Ausführung der Künstler einst so hohen Wert gelegt hat; wurden von ihm doch gerade die Stücke am höchsten geschätzt, an denen ihm der Maler Nikias die Circumlitio ausgeführt hatte (Plin. XXXV, 138). Zweifellos ist die Haltung des Hermes, wie diejenige des Dionysos und der Aphrodite darauf angelegt, die ganz oder teilweise nackten Körperformen von dem farbigen Gewand abzuhelen; auch beim Satyr wird dasselbe bemerkt.

Was uns aber kommen ist von Praxiteleschen Typen, veranschaulicht lediglich Einzelfiguren, nur in einem Falle läßt sich erkennen, wie er eine aus selbstständigen Figuren gebildete Gruppe behandelt, bei der Leto, wogegen der Hermes mit dem Dionysosknaben doch zu eng vereinigt erscheint; Praxiteles hat aber auch in Gruppenbildungen eine ausgezeichnete Thätigkeit entfaltet, daß selbst Zweifel darüber sich erheben konnten, ob ihm oder seinem älteren Zeitgenossen Skopas die Niobe mit ihren Kindern (s. unten im Art. »Skopas«) zukomme, und endlich wäre auch noch einer so umfangreichen Arbeit wie des Altars für das Artemisklon zu Ephesos (ἱερὸν εἰς τὴν Ἀρτέμιδος ἑστῶν ἀνακτορῶν ἐν ἑλῶνι, Strabo 64 C) zu gedenken, wie es scheint, eines der frühesten Muster für die dann in Kleinasien heimisch gewordenen großen Prunkaltäre, aus deren Zahl nun der pergamenische aufgedeckt ist: »hiez zu auch Treudenburg oben S. 1249 f.

Vergleicht man allerdings des Praxiteles Arbeitsfeld mit demjenigen des Skopas, so ergibt sich

doch, daß im ganzen bei ihm Einzelfiguren und Gruppen maßigen Umfangs bei weitem überwiegen, während Skopas vorzugswiese von großen Figuren reichen Werken in Anspruch genommen worden ist. Darin liegt aber zugleich begründet, weshalb Praxiteles' Thätigkeit für die alte Kunst eine nachhaltiger geworben ist und weshalb wir heute in der Lage sind, von seinen Arbeiten aus unserem Denkmälervorrat soviel mehr nachweisen zu können als von Skopas; denn der Fall steht ganz vereinzelt, daß aus einer größeren Figurengruppe wie derjenigen am Tempel der Athena Alea zu Tegea die Mittelgruppe der Atalante mit dem Eler wie ein Wahrzeichen für die Stadt herausgegriffen wird (s. das Münzbild von Tegea im Art. »Skopas«). Welch hohen Ruf aber Praxiteles erlangt hat, läßt sich besser als an schwallstigen Ergüssen der alten Kunstschritsteller und Rhetorik daraus erkennen, daß im Peloponnes wie in Bithynien, in der kleinasiatischen Doris wie in Mittelgriechenland es zum Stolz der Stadtbewohner der Kaiserzeit gehört, sich das Reizende eines seiner Werke rühmen zu können, und daß vom Nordrand des schwarzen Meers bis nach Rom die Reste derselben sich verfolgen lassen. [W.]

Priapos. Mit Recht bemerkt Müller, Arch. § 404, daß der Land- und Gartenbesitzer Priapos nur eine in Lampsakos ähnlich gewordene Form des alten Dionysos-Phallos sei, die freilich, nachdem sie einmal von Asien aus importiert war, nicht bloß in Griechenland, sondern später auch in Rom und in den Provinzen starke Verbreitung fand. Daß der Gott zu den jüngeren gehöre, sagt Strab. 697; in Lampsakos selbst galt er als identisch mit Dionysos (Athen. I, 64), nur blieb seine Entwicklung in der niederen Sphäre eines Feldkultus von derbster Sinnlichkeit. Die fabrikmäßige Kunstübung der kleinen Bronzen bietet gegenüber den übermäßig großen Phallos an der Herminengestalt, welche aus Reliefs und Vasenbildern genügend bekannt ist; typisch ist außer dem vorgestreckten Gliede die Rückwärtsabwärtung des Oberleibes (ἀόρδιον); vgl. S. 37 Abb. 11. Eine Bronzefigur im Münchener Antiquarium bei Lutzow, Münchener Antiken Taf. 33. Als *hortorum custos* aus Holz geschnitten (wie bei Hor. Sat. I, 8 Verg. Georg. IV, 110 und sonst) erscheint er vielfach in handlichen Szenen pompejanischer Gemälde. Bei der Wahrnerte sehen wir ihn auf einem feinen Relief unter trankensammelnden Satyrn, stark phallisch, alt und häßlich, einen Ölzwig haltend und das Gewand hebend, Bullet. arch. communale Rom. 1872 Vol. II tav. 3. 4. — Eine feinere Form des lampsakischen Gottes jedoch, durch welche er gewissermaßen erst heilfähig geworden ist, bietet sich uns künstlerisch vollendet in einer Darstellung, deren Typus Jahn, Sachs. Ber. 1835 S. 295 genauer festgestellt hat (vgl. Art. »Omphale« S. 1105 mit Abb. 1302). Priapos erscheint in dieser



1407 Demeter von Knidos (Zu Seite 1401)

Auffassung als weiblicher alterer Mann, mit vollem und schlaffen Gesichte, welches orientalische Züge trägt, und wie bei Dionysos in alterer Bildung, von Locken und einem langfließenden Barte umrahmt ist; häufig hat er auch ein Tuch als eine Art Turban um den Kopf gewunden. Das bis auf die Füße herabreichende Gewand ist unter der Brust gegürtet, auch wohl mit Ärmeln versehen, und vorn so auf gehalten, daß der ithyphallische Zustand sichtbar wird. Das aufgeschobene Gewand bildet zugleich einen Schurz, der mit Früchten gefüllt ist und den Phallus



362 Statue des Priapos

wieder halb versteckt, während dasselbe den Schurz zu stützen scheint. Cornut. nat. descr. 27: *Luquius τὰς τὸ μέγας τὴν αἰδοῦν τὴν πλεονέχουσαν ἐν τῷ θεῷ σπερματικὴν δύναμιν ἢ δ' ἐν τοῖς κόλποις αὐτοῦ πολυκαρπία τὴν διπλασίαν τῶν ἐν ταῖς οἰκείαις ἡραῖς ἐνός τοῦ κόλπου πρὸς δύο καὶ ἀναδεικνυμένων καρπῶν*. So in mehreren Marmorstatuen und Bronzefiguren. Mehrmals ist das Gewand nicht aufgedröhrt, sondern deutet nur durch den Faltenwurf den Zustand an; so bei Hermen; die als Stütze der Aphrodite dienen (z. B. Clary 734, 1774 in Dresden). Epheobekränzung wird erwähnt Theoc. epigr. 3, 3, Athen. 201 C-D; häufiger aber ist das Haupt mit einem Kopftuche bedeckt, wie namentlich auf dem angeführten Gemälde mit Omphale. Mehrfach wiederholt

sich und variiert ist das eben dort sich findende humoristische Motiv, die Eigenständigkeit des Gottes durch das Gewand löstende Eroten anzuzeigen, am besten wohl in der Statue, welche wir nach Jahrb. des Altert. Rheinl. Bd. 27 Taf. 3, 1 hier geben (Abb. 1563). Der Gott, ähnlich gebildet und gekleidet dem bekannten Dionysos Sarbanapallos (s. S. 433), hält in etwas gebeugter Stellung seinen Fruchtsturz, in welchem zwei Knaben sich befinden, von denen einer stehend mit seinem Harte spielt, der andre liegt und vergeblich nach den Früchten greift. Unterdesseu vorzucken zwei andre Eroten zu seinen Füßen das Gewand zu lösen und neugierig darunter zu schauen. Man erklärt die vier Knaben passend für die vier Jahreszeiten. — Weiteres bei Jahn a. a. O. Eine vortreffliche Terrakotte in der Sammlung Saburoff Taf. 127. Fünf ähnliche Bronzen beschrieben bei v. Sacken, Wiener Bronzen S. 81. Die Geburt des Gottes, wo Aphrodite, die Mutter, beschämt ihr Antlitz von der Mißgestalt des Sohnes wegwendet, findet sich auf einem Altar zu Veerdig (Zoega, Bas. siril. II. S. 168); seine Erziehung durch Silen, der ihn mit Panther und Bock fähren lehrt, Relief der Villa Albani, bei Zoega, Bas. siril. 80. Aphrodite und Priapos Wieseler, Denkm. II, 264, dazu im Text S. 196. Ein jugendlicher Priapos, gemalt, s. Welcker, Alte Denkm. IV, 16. [Bn]

M. Aurelius Probus, zu Sirmium in Pannonien geboren, wird von den Legionen in Syrien 1029 (276) nach Tachus Tode zum Kaiser ausgerufen. Er regiert bis 1035 (282), wo er mit den Vorbereitungen zu einem Feldzug wider die Perser beschäftigt, in Sirmium von den eigenen Truppen getötet wird. Bronze-medallion von 281. Büste des Probus, auf dem Schilde er selbst zu Ross von der Viktoria geleitet, vor ihm sitzt ein Gefangener; als Kehrseite der Kaiser auf der Quadriga, aber nicht im kriegerischen Aufzuge, sondern im *processus consularis*, begleitet von drei Bürgern in der Toga mit Palmen (Abb. 1661, nach Cohen V, 237 n. 78 pl. VIII). Probus' Brustbild vereinigt mit demjenigen des Sol (Bronzemedallion; Abb. 1565, nach Cohen V, 234 n. 66 pl. IX), dessen Kultus nach der Eroberung Palmyras einen großen Tempel auf dem Quirinal erhalten hatte, und auch sonst auf den Münzen als *Sol eomo Probi Aug.* bevorzugt wird. Als Kehrseite, vor einem brennenden Altar überreicht die Fides, wie es scheint mit einem Ruder ausgestattet, dem Kaiser die Weltkugel. [W]

Prometheus. Wie der Mythis von der Erzeugung des irdischen Feuers, von der Herauslösung mit dem Ranke des göttlichen Funkens durch Verschlingung mit religiösen Ideen, lokalen Volkssagen und volkstümlicher Ausbattung des mißverstandenen Namens allmählich zu einem zusammenhängenden Märchen versponnen wurde, woraus Aischylos den Stoff für

eins der ergreifendsten und tiefstehendsten Dramen zu entwickeln vermochte, ist nicht dieses Ortes näher auszuführen. Für das Verständniß der wenigen erhaltenen Kunstdarstellungen ist selbst die geringere Kenntnis der Tragödie nicht von Belang, da die Künstler sich im wesentlichen an die bekannten Hauptpunkte der älteren Fabel gehalten haben. Von dem hohen Gedanken, wonach der Titan Prometheus dem jüngern Götterkönige Zeus als ebenbürtiger und geläßig gewachsener Gegner gegenübertritt, muß wenigstens anfangs unterlegend, später doch befreit und erlöst wird, ist in den Kunstdarstellungen nichts zu spüren. Von einem Vertreter der leidenden Menschheit vollständig weiß nur das überfliegende Genie des Aischylos; den Künstlern ist der Halbgott bloß ein gewaltiger Mann, dessen Charakteristik lediglich von der mythischen Situation entnommen wird. Übrigens wurde er in älterer Zeit mehrfach jugendlich und unbärtig dargestellt (vgl. z. B. oben S. 219 Abb. 172), erst nach und nach wird bei ihm die Gestalt des gereiften Mannes mit dem Barte zur Regel erhoben.

Den Feuerbringer Prometheus erkennt man auf einer Thonlampe (vgl. Wieseler, Alte Denkm. II, 830) als nackten Mann, der laufend einen kurzen breiten Leuchter mit großer Flamme hält, offenbar in Anlehnung an den in Athen zu seinen Ehren stattfindenden Fackelwettbewerb (vgl. Paus. I, 30, 2: ἐν Ἀκαδηαῖς ἐστὶ Πρωμηθεὺς βραβίος καὶ δέουσι ἀπ' αὐτοῦ πρὸς τὴν πόλιν ἔχοντες κοινὸν λαμπάδας; Hermann, Gottesd. Alt. § 62, 25). Den eigentlichen Diebstahl sehen wir nur auf einem der unten erwähnten Sarkophage (Wieseler, Alte Denkm. II, 839), wo Prometheus aus des Hephaistos Esse die brennende Fackel davonzunehmen im Begriffe ist.

Somit sind nun aus der griechischen Kunstzeit nur verschiedene Darstellungen seiner Fesselung und seines Leidens, sowie seiner Befreiung geblieben. Dabei ist bemerkenswert die Abweichung in der

Stellung auf einigen älteren Monumenten. Auf einem sog. Inaksteine, welche die ältesten Darstellungen der Kleinkunst aufweisen, sitzt Prometheus bärtig mit auf dem Rücken gefesselten Händen, vor ihm der Adler herabfliegend. Das Fragment eines Bronze-reliefs aus Argos, ebenfalls sehr alt, enthält unverkennbar dieselbe Position. Abbildungen bei Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 80, 185.

Ein etruskisches Vasenbild der Berliner Sammlung (Abb. 1566, nach Arch. Ztg. 1858 Taf. 114) stellt die Befreiung des Prometheus vom Adler in allertümlicher Weise vor. Prometheus ist, wie Welcker nachgewiesen hat (Alte Denkmäler III, 193), nicht angefesselt an einen Fahl, sondern dieser ist, in Übereinstimmung mit den Worten Hesiods Theog. 521: δῆλα δ' ἄλυστο πέδῳσι Πρωμηθεὺς κορυμβοῦλον δεσμοῖς ἀργυροῖσι μέσσην διὰ κλῶν ἑλδούσας, durch seinen Leih getrieben. Prometheus ist gepfaßt und sitzt daher unbeweglich still, nur die mit Handschellen zusammengefaßten Arme streckt er voll Angst dem auf ihn anfliegenden Adler entgegen. Dem ganz wehrlos preisgegebenen Dulder ist aber Herakles bereits zu Hilfe gekommen.

Hinter Prometheus kniet er in der Stellung des Bogenschützen und entsenkt neben einen Pfeil; es ist der dritte, zwei schwirren bereits dem heranstürmenden Vogel entgegen: so kraftvoll ist dieser, daß auch Herakles ihn mit einem Schusse zu erlegen nicht vermag. Was Hesiodos dann weiter sagt, daß Herakles den Adler nicht ohne Zeus' Einwilligung getötet habe (οὐκ ἄνεκτι Ζηνὸς Ὀλυμπίου ὑπηρέδοντος, ὅφρ' Ἡρακλῆος Θηβαγενέος κλέος εἴη πλεον ἐξ ἧ τὸ πόποιεν ἐπὶ χθόνα πολυβότρυον), das ist hier wiederum auf das einfachste wiedergegeben, indem Zeus als Schlichtrichter (βραβεύτης) dieses Kampfes dabei gegenwärtig ist. Im langen Gewande mit dem Scepter steht er wie in der Palästra hinter dem Adler. So Jahn, Arch. Ztg. 1858 S. 165, wesselbst ein etwas variiertes zweites archaisches Bild beigezeichnet wird. (Ein zu



1564 (Zu Seite 1108.)



1565 (Zu Seite 1108.)



gleich mit abgebildetes Relief aus Rom in England, auf dem vor dem angeschmiedeten Prometheus Hephaistos sitzt und fünf Okeaniden in Haltung und Tracht von Nymphen hüftend erscheinen, ist zusammengedrückt und kaum zur Hälfte antik, s. Michaville, *Antient marbles in Great Britain* p. 393 u. 282.

Dagegen ist Prometheus wieder anders gefesselt auf einem interessanten archaischen Vasenbilde, welches wir nach Gerhard, *Auserl. Vasenh.* II, 86 hier geben (Abb. 1667). Ganz nackt und unbärtig, mit langen Haarflechten steht der Titan, mit Stricken an Händen und Beinen an eine dorische Säule gebunden, auf der ein kleiner Vogel sitzt. Die Kleinheit der Säule und die ungesund krumme Stellung des Gefesselten sind zum Teil durch die Randung des auszufüllenden Raumes bedingt, zum Teil bietet das Motiv einen passenden Sitz für den Adler, der ihm die Seite aufliegt, so daß das Blut auf die

welcher durch eine Schlange bewacht wird, jedenfalls aber diente sie dem Künstler zur Füllung des leeren Raumes symmetrisch mit der Säule. In der Zusammenstellung der beiden Titanenbrüder wäre zu gleich die Anschauung des ganzen Weltraums angedeutet, vom äußersten Osten, wo Prometheus im Kaukasus gefesselt Qualen leidet, bis zum äußersten Westen, wo den Atlas die Himmelskugel drückt. Vgl. übrigens Jahn, *Archaeol. Beitr.* S. 226 ff.; Wieseler, *Alte Denkm.* zu II, 825.

Unter den späteren Darstellungen des leidenden Prometheus, welche regelmäßig zugleich die Befreiung des Dulders durch Herakles in Aussicht stellen, der den Adler erschleift, wissen wir nichts. Natures von dem Gemälde des Panaios an den Thronschranken des olympischen Zeus (Paus. V, 11, 2). Von einem berühmten Gemälde des Parrhasios über denselben Gegenstand wurde erzählt, der Maler habe



Abb. 1667. Der gefesselte Prometheus und Herakles. (Zu Seite 1400.)

Erde tropft. Der gegenüberstehende bärtige Riese mit noch längeren Haarflechten scheint auf der linken Schulter einen gewaltigen Fels zu tragen, wobei er die rechte Hand, um sich selber mehr Halt zu geben, in die Hüfte stemmt. Man hat ihn auf Sisyphos deuten wollen, der den Stein wälzt, oder auf Tantalos, über dessen Haupte der Fels schwebt; und seinen Gefährten dann auf den Riesen Tityos, welchem wegen seines Invalkulten Angriffs auf Leto in der Unterwelt ein Ciber die Leber fraß; aber alle diese werden sonst anders dargestellt (s. Art. »Unterwelt«). Man wird daher wohl bei der Bezeichnung auf Atlas stehen bleiben müssen, der den Himmel trägt (s. oben S. 124); dabei mag die Wölbung des Himmels durch den bis hinter die Säule sich erstreckenden Bogen in ähnlich naiver Weise angedeutet sein, wie in der Abb. 745 S. 686; für die archaische Kunst scheint die Verdeutlichung der Himmelslast in Gestalt eines umgestürzten Berges oder Felsens ganz passend zu sein. Die Bedeutung der hinter des Riesen Rücken sich emporringelnden Schlange ist in keinem Falle ganz klar; vielleicht aber enthält sie nur eine Anspielung auf den einst in der Nähe des Atlas gefangenen Hann mit den Hyperidentpfeilen,

einen gefangenen und als Sklaven verkauften Olythier erstanden und denselben gemartert, um für seinen Prometheus Studien zu machen (Senec. *Controv.* X, 34). Da diese Fabel zweifellos aus der ergreifenden naturalistischen Darstellung der Qualen des gefesselten Titanen hervorgegangen ist, so hat Milchhofer (Berliner Winkelmannsprogramm 1882) die höchst wahrscheinliche Vermutung aufgestellt, daß in jenem Gemälde der Typus der späteren Malereien und Skulpturen geschaffen worden sei. Denn sämtliche erhaltenen Darstellungen des leidenden Prometheus weisen dasselbe Motiv auf: der Titan ist aufrecht stehend mit ausgebreiteten Armen an beiden Handgelenken vermittelst Ringe bis zur Kniegelenkigkeit an den senkrechten Felsen festgekettet; dabei hat er das rechte Bein hoch emporgezogen und auf einen vorspringenden Stein aufgesetzt. Diese eigentümliche Haltung ist aber keineswegs freie Erfindung, sondern unmittelbar durch eine unwillkürliche Reflexbewegung der Muskeln bedingt infolge des Schmerzes, den der an seiner rechten Seite hackende Adler hervorbringt; und der Künstler, indem er eine physiologisch-anatomische Beobachtung für die Naturtreue seines Bildes verwertete, hat zugleich in seiner Komposition

für den Adler einen angemessenen Stützpunkt gewinnen. In der Beschreibung eines Gemäldes von Euanthes (Brunn, *Kunstlergesch.* II, 288) bei Achilles Tatios III, 8 wird durchaus dasselbe Motiv geschildert und sogar der Krampf des verwundeten Körpers als Grund dafür angegeben, daß nämlich die Seite, wo der Adler lockt, zusammenzuckt und das Bein hoch

• oben Abb. 1441 und S. 1256 ff.) und aus der Knochensarkophagreliefs stammen. Alle Merkmale sprechen dafür, daß dieses plastische Figurenbild ebenso wie das Sarkophagrelief einem Gemälde getreu nachgeschaffen sei. Für eine freiere malarische Entlehnung aus derselben Quelle ist zu errathen das flüchtige pompejanische Wandbild (Helbig N. 1128, abgeb.



1467 Atlas und Prometheus (zu Seite 1410.)

mitgezogen wird, während sich das andre aus demselben Grunde streckt (*ὁ ἄλγυν συνέστανται, καὶ τὴν πλείων συνέστανται, καὶ τὴν μὲν ἐλπεῖ κατ' αὐτοῦ· εἰς γὰρ τὸ κραυγάζει τὸν ὄρνιν ὃ δὲ κτερος αὐτῷ τοῖς ποδοῖν τῷ σπασμῷ ὀρθὸς ἀντιστρέφεται κτλ*). Genau so finden wir die Situation auf der Seitenfläche des capitolinischen Sarkophages (s. S. 1413 Abb. 1468, und in den darnach erkannten wertvollen Bruchstücken plastischer Rundfiguren des Prometheus, des Herakles und eines gelagerten Berggottes, welche in Pergamon gefunden sind (jetzt in Berlin,

Wieseler, *Alte Denkm.* II, 832), wo freilich sehr willkürlich der Kankaros mit einer Tempelstaffage geschnitten ist und einem Seitenrath zu Gefallen noch ein zweiter Adler auf Prometheus zuschwohlt, während auf einer Grabmalerel (abgeb. bei Milchhöfer a. a. O. S. 14) das Verhältniß so völlig erloschen ist, daß Prometheus das linke Bein aufgezogen hält, wobei aber dennoch über Adler ohne Stützpunkt an der rechten Seite hackt. — Zwei etruskische Spiegelzeichnungen (Gerhard N. 138, 139, ersterer auch bei Wieseler, *Alte Denkm.* II, 833)

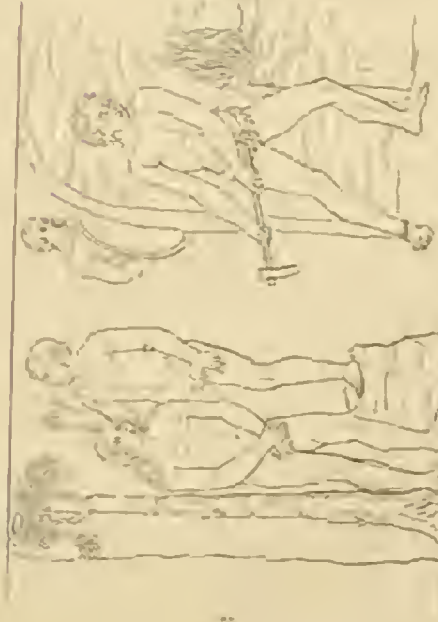
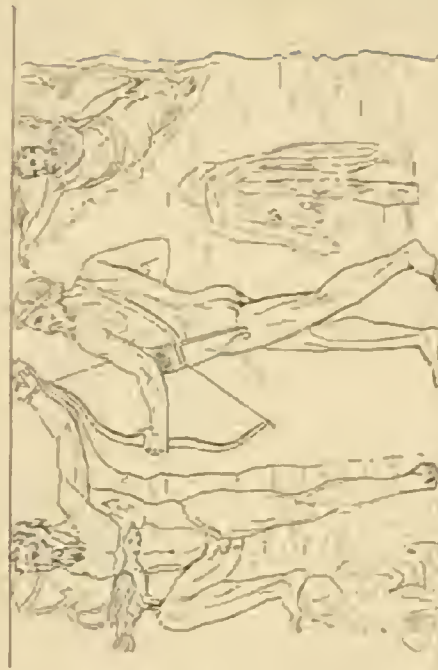
weisen Prometheus am Felsen zwischen Herakles und Kästor, haben aber die Situation fast in unerkennbarer Figuranten abgeschwächt.

Als Versöhnung und Rückführung des Prometheus in den Olymp erklärt man ein schönes Schlangenbild (Wieseler II, 831), auf dem, inschriftlich bezeugt, der Titan bartig und geschmückten Hauptes, in vollen langen Kleidern und ein Scepter aufstützend vor der thronenden Hera dasteht, welche ihm mit Worten eine Weinspende darbringt (s. Welcker, *Alt. Denkm.* III, 194 C.).

Prometheus als Monarchenbildner ist zwar nicht dem Mädon Protog. 320 D II.), aber doch den gleichzeitigen Komikern bekannt (Lucian. *Anacr.* 43; Preller, *Gr. Myth.* I, 79), verehrten doch seit uralter Zeit die Topfer im Kerameikos zu Athen in ihm den Gott ihrer Kunst. Aber erst in römischer Zeit wird der Mythos auf manncherlei Art ausgeschmückt (z. B. Hor. *Carm.* I, 16, 13) und der Künstler des aus Erde (*μαῖα*, *limas*) geformten Menschen weit über Hephaistos erheben. Ein im Peloponnes gefundener Skarphalos etruskischer Technik (Wieseler, *A. Denkm.* II, 831) kann schwerlich höheres Alter erweisen. Völlig ausgebildet zu einer allegorischen Darstellung des Menschenbessens finden wir diesen Gedanken nur auf römischen Sarkophagen, von denen wir den berühmtesten und bestgearbeiteten auf dem Capitol in Abb. 1268, nach Righetti I, 76 hier vorführen. (Man wolle beachten, daß die Abbildungen der Seltenheiten *Bund C* in unmittelbarem Anschluß links (*B*) und rechts (*A*) an die Hauptvorstellung (*A*) zu denken sind.)

In der Mitte der Hauptvorstellung (*A*) ist es leicht Prometheus zu erkennen, der, selbigeformt und mit zeusartigerm Antlitz, nur am untern Körper bedeckt von dem über die linke Schulter nach hinten herabhängenden Mantel, dasitzt und den oben geformten Menschen mit der linken Hand auf seinem Schooß hält, während er mit dem Modellirstock in der Rechten überlegt, was noch etwa zu bessern sei. Ein Korb mit Thonklumpen steht ihm zur Seite, ein statuenartig auf dem Postament stehendes Geschöpf vor ihm. Schon ist Athene herangetreten und im Begriff, das vollendete Gebilde durch den darüber gehaltenen Schmetterling (die Psycho, vgl. über die Wortbedeutung Art. »Psyche«) zu beleben. Hinter der Göttin sind Okeanos und Leteo als ihre Wahrzeichen hingestellt. Zur linken Seite von Prometheus neben dem Arbeitskorbe liegt Gaia, die Erdgöttin (Tellus), wie in dieser Kunstschule gewöhnlich, nur am Vortkörper bekleidet, langlockig und die Haare mit Ähren umwunden, ein Füllhorn mit allerlei Früchten (Trauben, Pflaumen) in linken Arm haltend, wobei sie von zwei knabenhaften Genien (Jahreszeiten? s. »Heron« S 102) unterstützt wird. Die Wendung des Kopfes der Göttin drückt

ihre Zugehörigkeit zu der Mittelgruppe aus. Zu ihren Füßen sehen wir noch Eros und Psyche in der bekannten Stellung sich umarmend (vgl. unten S. 1425 mit Abb. 1575). Gerade darüber in hegelder Stellung wie Tellus und gleich gekleidet ein bartiger Gott mit dem Ruder, nicht Poseidon, sondern Okeanos. Er hält in linken Arm vielleicht einen Delfiden, vorher aber steigt gewissmaßen aus seinem Schooß der Sonnengott (Sol) auf dem mit vier Rossen bespannten Wagen unger, im langen Kleide, mit der Handbewegung den Lauf der Stern aufwärts lenkend. Vor den letzteren erkennen wir die Parze Klotho mit dem Spinnrocken, weiterhin Lachesis, welche mit aufwärts gerichtetem Blick (wie eine Scherinn?) an der Himmels- (oder Erd-) Kugel das Geschick des Neugeborenen aufzeichnet: in der Rechten hält sie die Faser, in der Linken muß man, so unsichern nämlich es auch klingt, ein Tintenfäß erkennen. Hinter der Athene sehen wir den Sonnenzeiger, an welchem die dritte Parze sonst die ablaufende Stunde des Menschen abzulesen pflegt (vgl. oben »Mairen« S. 325). Hier ist dafür Ersatz in der zweiten die rechte Seite des Reflekt einnehmende Scene. Diese findet ihren Mittelpunkt in dem ausgestreckt auf der Erde liegenden toten Menschenkinde, dem ein Eros als Todengenius (vgl. S. 504 mit Abb. 549) mit verschränkten Füßen und gesenktem Hauptes dastehend die umgestürzte und verlöschende Fackel auf die Brust setzt. Der Eros hält außer der Fackel auch einen Totenkranz: zu überflüssiger Symbolik ist daneben noch der Schmetterling als die entfliehende Seele eingebracht. Zu Häupten des Toten sitzt die oben vermisste dritte Parze (Atropos), aber in anderer, auch sonst vorkommender Bildung: mit entblößtem Vorderkörper, aufgelöstem Haare liegt sie aus einer auf dem Knieen gehaltenen Rolle die Schicksalsfäden des Verstorbenen (vgl. Clavier pl. 216, 31 und oben Art. »Mairen«). Die Gestalt aber, welche sich gerade über den Füßen des Toten neben Athene erhebt, ganz in Gewänder verhüllt, bis auf das Antlitz, wird man, trotzdem sie (vielleicht nur durch Unachtsamkeit des Bildhauers) eher der Athene und der ersten Gruppe zugewandt erscheint, mit den meisten Erklärern wohl nur als Mors, die Personifikation des Todes (Cic. *Nat. deor.* III, 17, 44), auflassen dürfen: denn Prometheus entsprechend, welcher den Menschen bildet, während der Tod ihn vernichtet. Die Göttin, welche das Sterben zuwebringt, konnte recht wohl in der Weise der Gestorbenen, der Schatten, dargestellt werden. Oberhalb im Hintergrunde steigt Selene, die nichtlich leuchtende Mondgöttin, in fliegendem Gewande auf ihrem Zweigespanne eilig am Himmel hinan. Den Beschluß der Scene aber bildet rechts von der liegenden Parze der gewaltig ausschreitende Hermes als Totenführer, kenntlich durch die Chlamys und



1466 Prometheus und das Menschenthier (Barock) (Zu Seite 1412.)

den Seilungeastab, welchen im rechten Arm die kriechlich schwelende Seele des Toten mit Schmetterlingsfüßeln (pach) in den Hades entführt. Die abweichende Bewegung der anwärts gekehrten Hände des kleinen Wesens ist charakteristisch und findet sich auf mehreren andern Denkmälern wieder. Zwischen den Füßen des Merkur ist wiederum die Erde gelagert, und wiederum trägt ein Genius das Pallhorn ihrer Gaben.

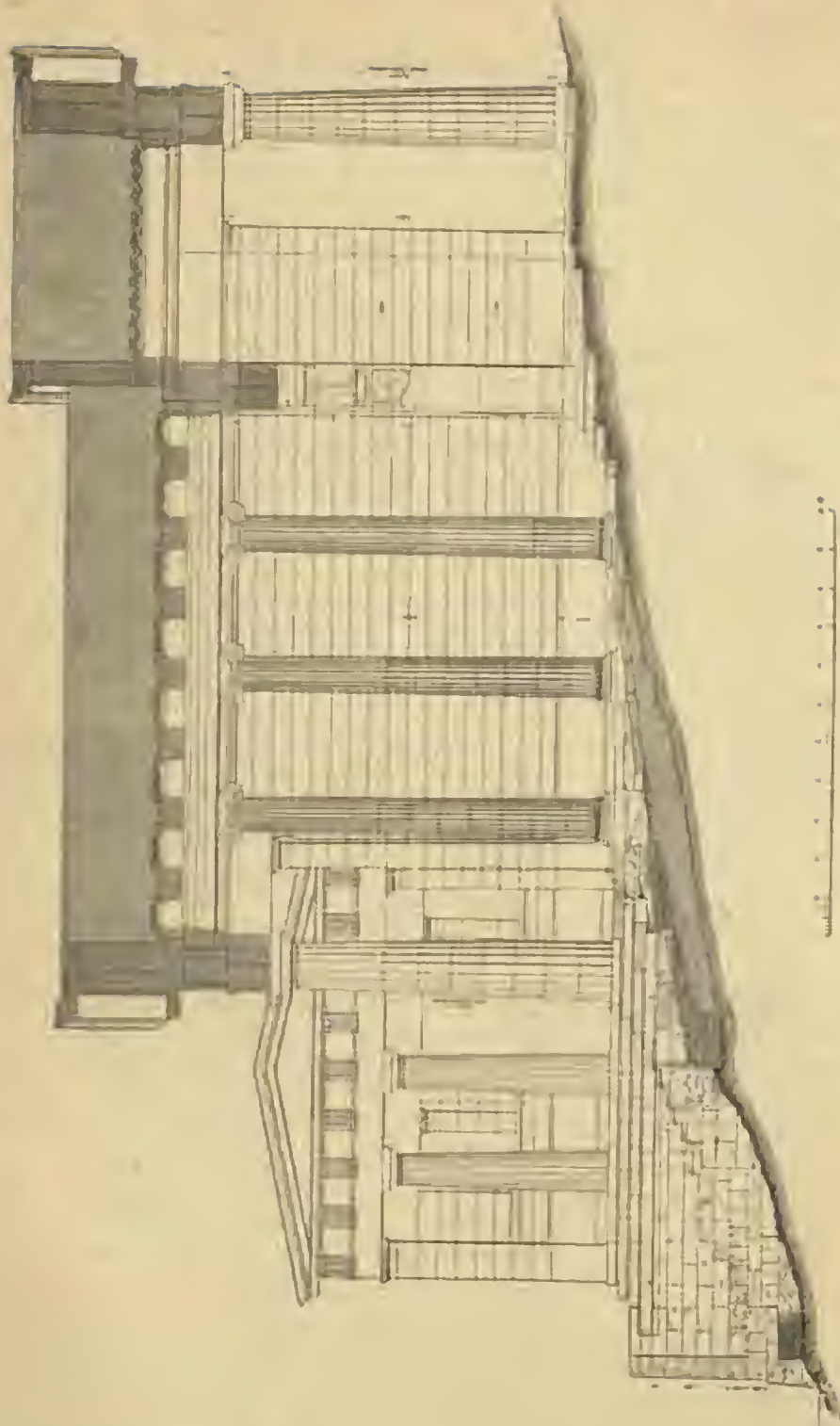
Die hier unmittelbar anschließende rechte Seitenfläche (C) des Sarkophags zeigt in schon erwähnter Stellung Prometheus (der seinen Fuß auf der Erdgöttin Kopf zu setzen scheint) und seinen Befreier Herakles, der Knecht und Keule abgelegt hat und mit gespanntem Bogen zur Erlösung des Aulers heran schreitet. Die obere Ecke wird ausgefüllt durch den gelagerten Berggott Kaukasos, welcher übrigens auf unserer Abbildung nur beifolgend einen Zweig statt eines Pallhorns im rechten Arme trägt, während links eine Fichte steht. Die Scene der linken Seitenfläche (D) beginnt schon auf der Hauptfläche mit den Schmelzgeßellen und der höhlenartigen Esse des Hephaistos. Vielleicht sind zwei der Gesellen als Kyklopen zu fassen (vgl. Hor. Od. I, 4, 7); und die hinter dem Felsen hervorschauende Hahnhäute (auf dem Originale so unendlich wie das Nebenwerk) könnte der dem Blasebalg regierende Onkel sein. Jedenfalls ist aber hier nach Ausweis einer Repl. (abgeb. Wieseler II, 839) von dem Bildhauer aus Mangel an Verständnis die Hauptperson ausgeschlossen, zwar nicht Vulkanus selber, obwohl dieser auch sich dort findet, sondern der Feuerträger Prometheus, welcher mit der Fackel davondritt. Nur bei dieser Annahme bietet sich eine haltbare Erklärung für die nebenstehende Gruppe von Mann und Weib, welche man wegen des Baumes und der Geberden fälschlich Atazand nahm, für Adam und Eva im Paradiese beim Sündenfall zu erklären. Gegenüber solcher immerhin gewagten Annahme reiner Vermuthung mit ganz fremden Elementen ist die Deutung des Paares auf Deukalion und Pyrrha, die Menschen im Naturzustande vor dem Gebrauch der Feuers, eher glaublich; obwohl Analogien fehlen. So würden sich im allgemeinen (nach Jahn in den Sitzungsber. der Akad. der Wissenschaften) und die Salme durch die Befruchtung, wie in der Hauptdarstellung Leben und Tod entsprechen und mit Alkestis die Schuld der Geburt, die Schuld dem Tode zur Seite gestellt sein. — Mannigfache Variationen dieser mit spätromischer Willkür angewandten Allegorien bieten die Sarkophage und Bruchstücke bei Wieseler, *Alte Denkm.* II, 840, wo der larmende Prometheus Esel, Stier und Hund (?) neben sich stehen hat (vgl. Hor. Od. I, 16, 14); ferner ebda. 841, wo Zeus mit Hien, dann Poseidon und Hades neben andern Göttern den in Prometheus' Schöße Verstorbenen um-

stehen. *Clarac* pl. 215, 30, 215, 31. Einfach als Handwerksmann ist der Hahnhäute — fäls. *Clarac* pl. 215, 29, auf Gemmen bei Wieseler II, 835, 836, 837, 840. Vgl. Welcker, *Alte Denkm.* II, 286 ff., Jahn, *Arch. Beitr.* S. 169 ff.

Die etwas unklare Erzählung bei Hesiod von der Pandora und ihrer Büchse scheint die griechische Kunst wenig beschäftigt zu haben; doch sah man auf der Basis der Athena Parthenos der Phidias die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern, nach einer freilich verdorbenen Stelle des Pline's 36, 19. Das aufbewahrt finden sich nur auf einer präeristitischen (Etr.) sechs Bilder, welche offenbar darauf bezug haben, indessen schwer genau zu deuten sind (abgeb. *Mon. Inst.* VI, 39; dazu *Annal.* 1860 p. 99 ff.). Zweifelsfrei und unklar ist auch das Relief (*Clarac* pl. 215, 32). Eine ziemlich räthselhafte Darstellung auf einem in Kalk gehauenen geschliffenen Glasgefäße, wo dem Metempsychosen Prometheus sein Bruder Epimetheus mit der Pandoraabtheilung gegenübersteht, dazu noch andre Figuren, besprochen von Welcker, *Alte Denkm.* V, 185 ff. mit Taf. XI. [Bull.]

Propyläen. Mag *προπύλαιον* auch allgemein den Baum bezeichnen, der vor dem Thor liegt, so verstand man doch schon im Alterthum unter τὰ προπύλαια auch ohne weiteren Zusatz fast ausschließlich den prächtigen Thorbau, der, ein Denkmal der Glanzzeit Athens unter Perikles' Verwaltung, den Zugang zur oberen Fläche der Akropolis abschloß; auf den die Athener mit gerechtem Stolz blickten, der für die meisten Bauten ähnlicher Bestimmung als Vorbild gedient hat.

Den Grundriß des westlichen Aufganges zur Akropolis zeigt Abb. 1569 auf Taf. III (nach Böhm, *Propyläen* Taf. II). Die verschiedenen Theile wurden nach Milchhöfers Beschreibung oben S. 200 f. und mit Hülfe von Taf. VIII (unter S. 612) und Abb. 1254 leicht verständlich sein. Die Mitte nimmt der 22 m breite, in römischer Zeit mit einer mächtigen Marmortreppe geschmückte Aufgang ein. Die dunkelbraunfarbten Theile sind alte, vermuthlich der einstigen Bebauung der Westseite, dem Polignakion (s. oben S. 199 f.), angehörige Mauerzüge. Die riesige Treppe hat den großen Säulenhallen östlich (auf der Abbildung rechts), auf den sie zuführt, zur Voraussetzung. Südlich wird sie in ihrer östlichen Hälfte begrenzt von der hohen unregelmäßigen Bastion, die den kleinen Niketempel trägt (vgl. Abb. 1570 von Norden, und Abb. 1254 [nach Böhm, *Propyläen* Taf. X] von Süd-osten gesehen). Man erkennt an dem dunkler bezeichneten Mauerrest, daß die nördliche Flucht dieses *ἀπρόσ* ehemals dem Tempel und der Säulenhalle fast parallel verlief, also mit der Richtung der Marmortreppe nicht übereinstimmte. Nördlich gegenüber zeigt sich der Grundriß des hohen, im Jahre 27 v. Chr. zu Ehren

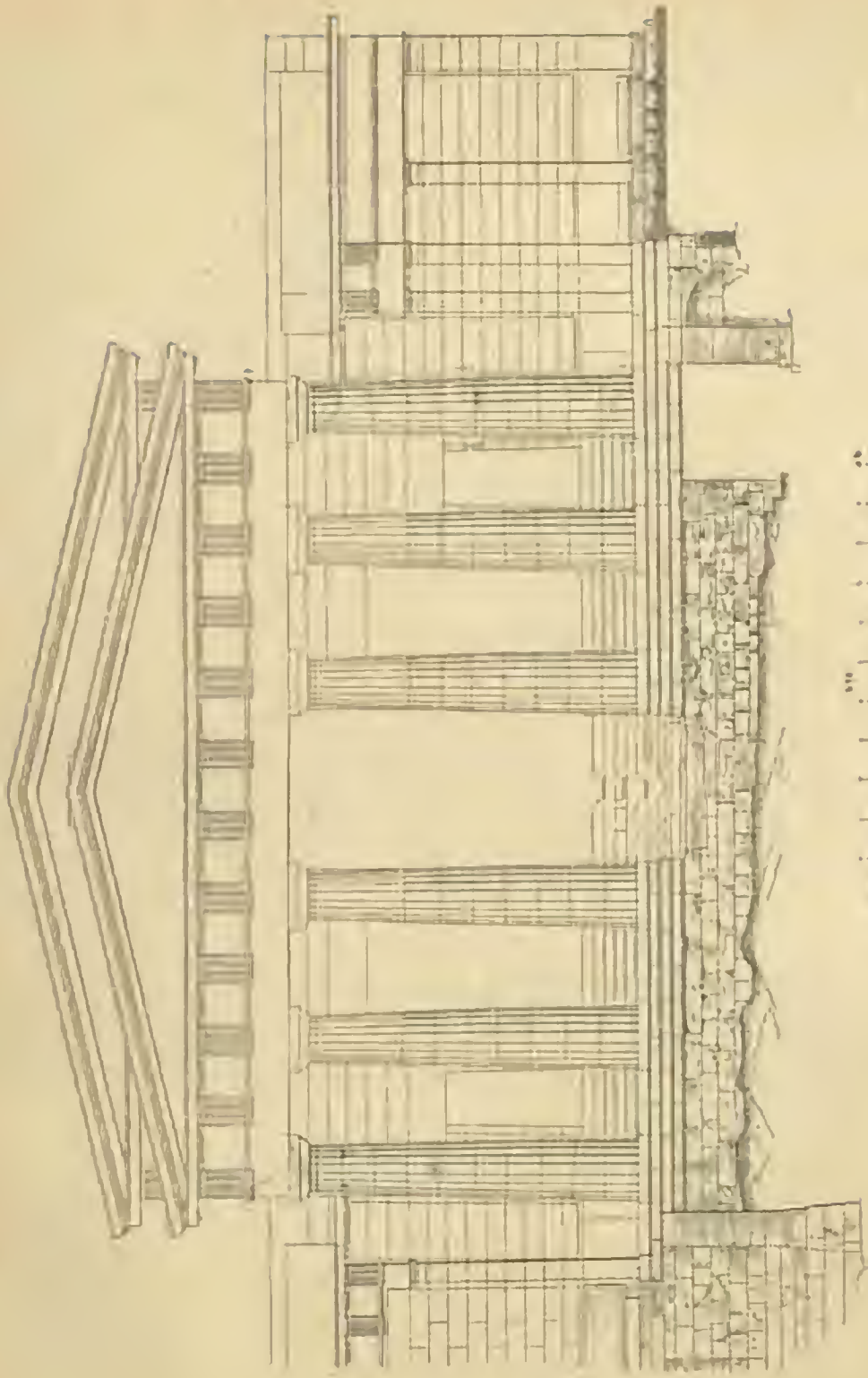


1571 Längenschnitt der Nordseite der Propyläen (zu Seite 1410)

gefühlt, daß aufserer Umstände dem Aufbau dieser Halle nach Westen und Süden in den Weg getreten sind, daß sie südlich bis zum Burgfels, westlich ebensoweit wie der Nordflügel reichen sollte. Der Abschluß der Hallen nach dieser Seite war jedoch auch im ursprünglichen Entwurfe nicht ganz gleich. Das wird durch die Bodenverhältnisse veranlaßt. Der Felsenvorsprung, auf dem der Nordflügel sich erhebt, sei nach Westen ab, und so war für diesen Teil ein hoher Unterbau nötig (s. Abb. 1571), die Westwand darum auch geschlossen. An der Südseite sprang hingegen (vgl. Abb. 1570) der Nikopyrgos viel weiter westlich vor; wie immer dieser Vorsprung auch vor dem Propyläenbau beschaffen war, zu welchen Zwecken er auch geillt haben mag, jedenfalls mußte man auf ihn von Osten her gelangen können, und so war ein Ausgange des Südflügels dorthin notwendig. Nach Dörpfelds Darlegung war hier ein Durchgang mit vier Säulen zwischen einer nördlichen und südlichen Ante geplant (s. Mittl. Ath. Inst. 1885 Taf. II). Ein so großartiger Zugang zur kleinen Felsbehau erscheint auffällig. Dörpfeld schließt daraus, daß auch schon zur Zeit des Entwurfs dort ein Heiligtum, sei es ein Altar, sei es ein Tempel, gewesen sei, und schließt weiter, die Veränderung des Bauplans könne demnach nicht durch Rücksicht auf das Nikotempelchen veranlaßt sein, wo man das in letzter Zeit seit Julius und Bohne Untersuchungen meist angenommen hat. Doch scheint der Schluß verfrüht. Ein Ausgang mußte, wie oben bemerkt, jedenfalls auf die Terrasse führen. Ist der Plan wirklich aus künstlerischem Gesichtspunkte entworfen, wie nach Dörpfeld annimmt, so ist die Rücksichtnahme auf irgend einen Bau auf der Nikobauten unzulässig. Denn durch einen solchen wird die Wirkung jener Südwesthalle empfindlich beeinträchtigt. Könnte nicht jener frühe statische Durchgang zur Nikoterrasse, die nach Westen so weit sich öffnende Halle mit ihren Sitzbänken schon um der herrlichen Aussicht willen geplant sein, die von hier sich bot? Wor wolle, wie Mnesikles die Terrasse davor zu benutzen dachte? Daß eine alte Kultstätte dort lag, ist freilich aus manchen Gründen wahrscheinlich, doch läßt sie auf des Mnesikles Entwurf gewisse keinen Einfluß. Sein Plan wurde vereitelt. Die Südwesthalle kam in unerfreulich unorganischer Form zur Ausführung. Der Ausbruch des Krieges und Geklüfte können nicht der alleinige Grund gewesen sein. Mit Recht ist auf die alte Polygonmauer hinter der Südstecke des Südflügels hingewiesen (s. Abb. 1569 u. 1570 ganz links). Offenbar hinderte sie die geplante Ausdehnung nach Süden, ist doch sogar um ihre Wälle die Ecke selbst abgestumpft worden. Diese Mauer aber bildete die Grenze des Bezirks der braunischen Artemis, und so ist ihr Schluß unabweichlich, daß hier der Einspruch

der Priesterschaft, die eine Schmälerung des heiligen Bezirks nicht gestatten wollte, den Baumeister zum Einhalt zwang. Dasselbe ist in Betreff des westlichen Abschlusses wahrscheinlich. Seine eigentümliche, unorganische Gestaltung erklärt sich nur, wenn die zur vollständigen Ausführung des Entwurfs erforderlichen 3 m nach Westen nicht angetanzen wurden. So wird denn auch hier wahrscheinlich die Priesterschaft der dortigen Kultstätte, zu welcher der kleine Streifen Landes gehörte, Einwendungen erhoben und diesen wunderlichen Abschluß erzwingen haben. Hat der Nikopyrgos seine jetzige Gestalt wirklich gegen Ende des Propyläenbaues erhalten, wie Julius, Loeschke und Bohm erwiesen zu haben scheinen (vgl. oben S. 212 u. 1923), ist somit auch das Nikotempelchen wirklich erst damals erbaut, so sehr es aus, als habe man, um Mnesikles zu kränken, an Stelle eines älteren Heiligtums den Tempel absichtlich jetzt errichtet. Der Baumeister erwählte darauf, indem er seinen Plan nicht umgestaltete, sondern dem Südflügel eine unschöne, ersichtlich unferlige Südfront gab, die ihm zugleich die Möglichkeit gewährte, unter günstigeren Verhältnissen ohne viele Umhauen den ursprünglichen Entwurf auszuführen.

Eine noch stärkere Einschränkung hat sein Projekt im Osten erfahren. Östlich von den beiden genannten Flügelbauten waren zu beiden Seiten des Mittelbaues mächtige Hallen geplant, die sich mit ihrer ganzen Breitseite nach Osten, der Burgfläche zu, öffnen sollten. Auch sie sollten sich bis an die Burgmauer erstrecken und so den gesamten Burgraum in dieser nordsüdlichen Linie in Anspruch nehmen. Auf dem Grundriß (Abb. 1569) ist rechts und links von den großen Anten der Ostvorhalle des Mittelbaues je eine kleinere Ante erkennbar. Von diesen gingen die großen Säulenhallen nach Norden und Süden aus, sie sollten also nach Norden den jetzt von einer riesigen Zisterne eingenommenen Raum umfassen, nach Süden über die Polygonmauer und die älteren Thorbaureste hinaus einen großen Teil des braunischen Bezirks bedecken. Vielleicht ist diese große Südosthalle eben um dieser notwendigen Vergrößerung des Tempelbezirkes willen zuerst aufgegeben, die entsprechende Nordosthalle hat der Baumeister bis zuletzt im Auge behalten, da die anschließenden Mauern des Mittelbaues und des Nordwestflügels für diesen Aufbau vorbereitet sind. Vielleicht hat der Ausbruch des peloponnesischen Krieges auch diesen Plan vereitelt. So ist denn der glänzende Entwurf, den Dörpfeld Taf. II n. III der Mittl. Ath. Inst. X (1885) trefflich veranschaulicht, nur etwa zur Hälfte zur Ausführung gelangt; aber auch in dieser beschränkten Gestalt sind Mnesikles' Propyläen so großartig und reichvoll, daß die Athener mit gerechtem Stolz darauf blicken und verweisen konnten.



1312 Westfront der Propyläen, Rekonstruktion. (Zu Seite 1419.)

Es verlohnt sich wohl, ihnen eine kurze Betrachtung zu widmen. Stieg man nach 432 v. Chr. von Westen in Windungen zur Burghöhe hinauf, so hatte man den prächtigen Bau vor sich, wie Abb. 1572 (nach Böhm Taf. IV) ihn wiedergibt. Auf vier Stufen erhebt sich über einem Porosfundament die von sechs mächtigen dorischen Säulen (8,81 m hoch) getragene Westhalle des Mittelbaues, die eigentlichen Propyläen, in einer lichten Breite von 18,126 m, einer Länge von 15,243 m. In der Mitte befindet sich der allmählich ansteigende 8,70 m breite Durchgang. Im Untergrunde sehen wir die über fünf Stufen sich erhebende Fünftürwand mit ihren Thüren, den Kern des ganzen Baues. Auf ihr ruht der hintere höhere Giebel, der über der Westfront erscheint. Rechts und links schließen die beiden Flügelbauten an. In der Gestalt, in der sie zur Ausführung gekommen sind, (Ihre Bedachung ist, wie sich neuerdings ergeben hat, unrichtig gezeichnet. Von der Westwand des nördlichen Flügelbaues wird auf der Abbildung links nur ein kleiner Teil sichtbar. Der wolfschlossene Raum unter der südlichsten Säule der Westhalle wird jetzt durch die moderne Treppe, der unter dem Südlügel durch den Nikopyrgos mit seinem Tempel eingenommen. Der alte Anstieg lag, wie das sichtbare Porosfundament des Mittelbaues beweist, beträchtlich höher als der gewachsene Boden.) Wie viel schöner Musikles ursprünglicher Entwurf war, lehrt zur Genüge die Vergleichung unserer Abbildung mit Mittl. Ath. Inst. 1886 Taf. III, 1.

Abb. 1571 bietet uns das Längsprofil. Wir sehen die beträchtliche Steigung des Terrains, die Höhe der Fundamente. An dem hohen Unterbau des Nordflügels sind auf der Abbildung die unteren Porosquadern von den oberen Marmorquadern deutlich geschieden. Natürlich kamen nur die letzteren zu Gesicht, so hoch also lag dort die Oberfläche des Aufganges nach Vollendung der Propyläen. Zugleich aber erkennt man an demselben Unterbau links neben den Stufen der großen Westhalle die Spuren von anderen abwärts führenden Stufen. Sie gehören der großen Marmortreppe der Kaiserzeit an. Wie der Boden der mittleren Durchgangs beschaffen war, ist nicht mehr genau ersichtlich. Im östlichsten Teile sind dünne Marmorplatten auf dem gehauenen Fels oder auf Porosunterlage noch vorhanden, weiter westlich scheinen leicht geneigte und kurze horizontale Flächen durch niedrige senkrechte Absätze unterbrochen zu sein.

Der Mittelbau zeigt sich in seiner achtunggebietenden Größe. Die drei ionischen Säulen (10,29 m hoch), die an beiden Seiten den mittleren Durchgang begleiten, teilen die Westhalle in drei Schiffe, von denen die beiden Seitenschiffe (mit 7,10 m Breite) die größte Spannung aufweisen. Auf den ionischen Säulen lag der 0,851 m hohe Architrav. Er diente

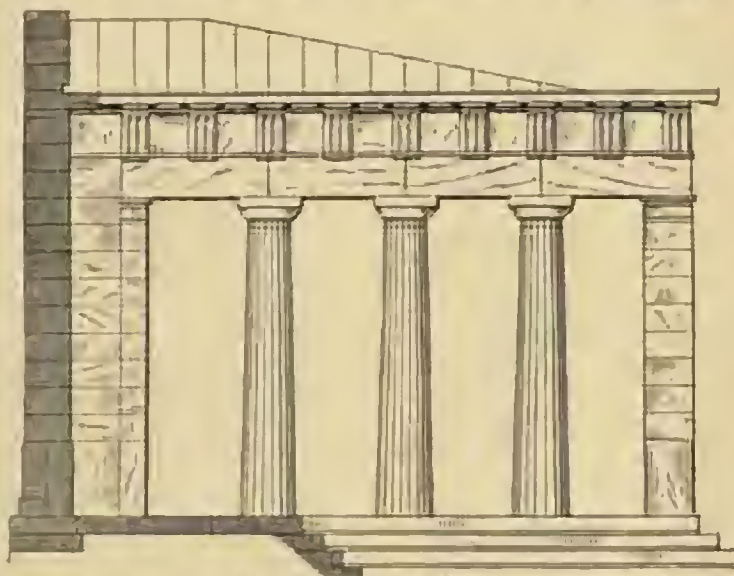
als Auflager für die quergelegten gewaltigen Strutsenbalken (in den Seitenschiffen von 6,30 m Länge), die sich, im ganzen 21, von der nördlichen Seitenuauer der Westhalle zur südlichen zogen. Auf ihnen ruhten die bemalten Kassettensplatten. Ihr Grund war blau mit einem goldenen Stern oder mit linsenförmigem Palmettenmuster geziert (vgl. die farbige Abbildung der Decke bei L. Feuser, Deutsche Polytechnische Berlin 1886 Taf. V). Der Boden war mit Marmorplatten belegt. — Nach Osten folgt ihm ein fünf Stufen erhöht die 1,275 m dicke Fünftürwand mit dem riesigen Mittelthor von 7,578 m Höhe und 4,185 m Breite. Die Thore verzängen sich etwas nach oben. Daran schließt sich die 1,290 m höher als die Westhalle liegende, kürzere Osthalle, 7,36 m lang, 8,851 m hoch (Fußboden bis Architrav). Das Gebälk (Architrav 1,15 m; Triglyphen 1,164 m hoch) der Osthalle lief auf die nördliche und südliche Außenseite herum bis zur Fünftürwand, an der Westhalle bis über die Anten der Seitenuauer; ein durchgehendes Gebälk war wegen des Höhenunterschiedes beider Hallen unmöglich. Den jetzigen Zustand der Ostfront veranschaulicht Taf. VIII (hinter S. 612). Der gewaltige Turm links, der sich mehrere Jahrhunderte hindurch über dem Südlügel erhob, ist auf Anregung Schliemanns 1875 abgerissen.

Von den westlichen Flügelbauten ist, wie wir sehen, nur der nördliche nach Musikles Plan vorhanden. Auch jetzt ist er noch verhältnismäßig gut erhalten, nur die oberen Teile sind durch späte Umbauten zerstört. Abb. 1571 zeigt die südliche Vorderseite (doch mit falschem Dache), Abb. 1572 die Südseite der abschließenden Westmauer. Der Nordflügel umfaßt zwei Räume, ein fast quadratisches Gemach (8,20 m tief, 10,765 m lichte Breite) und eine gleich breite, 5,055 m tiefe Vorhalle mit drei dorischen Säulen zwischen den Anten. Die Ostmauer dieses Flügels steht senkrecht zur Achse des Mittelbaues und schließt an dessen nördliche Seitenuauer und zwar unmittelbar hinter der großen Nordwestante der Westhalle an. Säulen (hoch 5,853 m), Anten, Gebälk (Architrav 0,81 m, Triglyphen 0,821 m hoch), alles stimmt in den Formen mit denen der Westhalle überein, nur ist es entsprechend verkleinert. Das Gebälk steht sich auch um die geschlossene West- und Nordseite des Baues herum. Das Pflaster bestand wie im Mittelbau aus Marmorplatten. Auch in dieser Halle bot sich rings an den Wänden ein breiter Steinsitz den Eintretenden zum Sitzen dar. — Das Gemach dahinter, die sog. Pinakothek (Paus. I, 22, 6: *οὐτὶ δὲ ἐν ἀγορᾷ τῶν Πινυδαίων ἀγορία ἔχον πομπήν*), erhielt sein Licht von der Vorhalle durch die Thür und zwei Fenster der verbindenden Mittelwand. Warum diese Durchbrechung der Mauer in so unsymmetrischer Weise geschah, wie es Abb. 1571 erkennen läßt, bleibt unverständlich. Interessant

bat, daß unter den Fenstern außen wie innen ein Streif von dunklem egyptischen Marmor eingelegt war, offenbar um die Wand zu beleben. Auch die Thürschwollen sind von gleichem Stein und an den Seitenmauern des Mittelbaues der ganze Sockel. Im inneren Gemach sah Pausanias eine Reihe von Gemälden. Wie und wo sie dort umgebracht waren, ist fraglich. Bohn erklärt als Ergebnis seiner Untersuchung der Wände: Bilder könnten dort nicht befestigt worden sein, nur Tafelbilder seien denkbar. Von irgend welcher Vorrichtung zum Aufhängen der Bilder sei nichts wahrzunehmen, solche Spuren aber hätten nicht völlig verwischt werden können (vgl. auch Julius, Mittl. Ath. Inst. II, 193). Welcher Art der Fußbodenbelag war, läßt sich nicht mehr erkennen; die Decke bestand aus Holzbalken, von der Bedachung soll gleich die Rede sein.

Der Südfügel sollte nach Mnesikles Entwurf in seinen Massen dem nördlichen genau entsprechen, doch nur eine, und zwar nicht nur dem Norden zu, sondern auch nach Westen gegen den Nikepyrros geöffnete Halle bilden. Schon ehe man an die Ausführung dieses Flügels ging, war der Baumeister gezwungen (die mutmaßlichen Gründe sind oben erörtert), seinen Plan zu ändern, nach Süden und Westen hin mußte der Raum erheblich verkürzt werden. Er änderte nur das Notwendigste und behielt sich dabei die Möglichkeit späterer planmäßiger Vervollendung offen. Die Nordfront ließ er der Südf. front des Nordflügels auch jetzt genau entsprechen. Für den, der zu Berg hinaufstieg, sollte die ihm aufgebotene Disharmonie doch nicht unangenehm ins Auge fallen. (Vgl. Abb. 1570, nach Bohn Taf. X. Der Mittelbau ist fortgedacht, da seine westliche Säulenreihe die östliche Säule des Südfügels verdeckt haben würde. Links wird auf diese Weise zugleich die wiederholt erwähnte alte Polygonmauer mit der großen Ante des vorerklärten Thorhauses sichtbar.) Indes der Nordwestpfeiler des Flügels (rechts) hat nur dekorativen Wert, von Westen aus erscheint er als ein kurzes Wandstück (breit 1,76 m), aber er findet keine Fortsetzung irgend welcher Art nach Süden. Der Raum hinter der Nordfront, einschließlich Stylobat 6,248 m tief, 3,968 m breit, reicht westlich nur bis zur dritten Säule. Der Architrav der Westseite lief von dieser Säule aus, durch einen schmalen Pfeiler, den man auch auf Abb. 1572 erkennt, unterstet, auf die geschlossene Südwand über. Diese

Gestalt des Südfügels ist von Julius (Mittl. Ath. Inst. I, 216 ff.) zuerst richtig erkannt, durch Bohns Untersuchung bestätigt und gesichert. Fraglich blieb nur die Bedachung dieses wunderlich unorganischen Baues. Auf Grund eigentümlich gestellter, im Frankfurter (s. Abbildung Taf. VIII) verbanter Giebelstücke meinte Bohn einen Giebel über den beiden Flügelmauern annehmen zu müssen, und so sind denn auch auf unsere Abbildungen beide mit Giebeln versehen. Doch manche Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten ließen eine andre Lösung der Dachfrage wünschenswert erscheinen. Nachdem Julius der richtigen Lösung bereits nahe gekommen war, hat Dörpfeld sie wirklich gefunden. Abb. 1573 (nach Mittl. Ath. Inst. 1885 Taf. V, 1) macht sie uns



1573 Bedachung des Südfügels

klar. Das Dach bestand aus zwei Flächen (Walmen), welche auffallend flach von der nördlichen und westlichen Traufe anstiegen und sich in einem nach Südosten gerichteten Grate durchschnitten. Das Dach war nach Westen bei der dritten Säule der Nordfront beendigt, ohne jede Rücksicht auf den vorspringenden isolierten Eckpfeiler. Die Bedachung des Nordflügels war ebenso, nur hatte das Dach hier natürlich drei Walmen, nach Süden, Westen und Norden, die sich in zwei Graten und einem kurzen First durchschnitten.

Des Mnesikles großartig kühner Entwurf ist durch verschiedene ungünstige Umstände nicht in der geplanten harmonischen Schönheit zur Ausführung gelangt; doch auch das, was er vollendet hat, und ebenso die Art und Weise, wie er seinem Widerstehen die Stirn geboten hat, nötigt uns Achtung und Bewunderung ab vor seiner kühnen Genialität, seinem edlen Geschmack, vor seiner scharfen, zielbewußten Energie.

Literatur: R. Bohn, Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Berlin und Stuttgart, W. Spemann 1882 (wo auch die früheren Arbeiten genannt sind). — R. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. Stuttgart, W. Spemann 1881 S. 24 ff. — W. Dörpfeld, *Mitth. Ath. Inst.* X (1885), 38 ff. 131 ff. [v. R.]

Protesilaos. Als die Griechen vor Ilion landeten, sprang Protesilaos, ein plithiotischer Fürst, zuerst aus dem Schiffe und fiel kämpfend durch einen Troer, die Witwe zerteilte sich vor Gram die Wangen. So bei Homer *B* 700. In dem Epöe der Kyprien war die Scene weiter ausgeführt: der junge Hektor fiel durch Hektors Hand und seine Gattin Polydora, des Melaegros Tochter, tötete sich selbst, um dem Geliebten nachzufolgen. Die Tragödie aber und vielleicht auch die Alexandriner spannen den Mythos in ständiger Weise weiter aus. Hauptstellen: Lucian *diat. mort.* 23, 1; Hygin *fab.* 103; Ovid *Met.* XII, 67; Heroid. XIII; Propert. I, 19, 7. Hiernach wird die Gattin, welche jetzt Laodamia heißt, von finstern Alnungen gequält; als sie den Tod ihres Mannes erfährt, bittet sie die Götter um eine Unterhaltung von wenig Stunden mit ihm, welche gewährt wird. Protesilaos, von Hermes auf die Oberwelt zurückgeführt, muß aber nach kurzem Zusammensein wieder scheiden, da gilt auch sie sich freiwillig dem Tod.

Abgesehen von der Notiz aus dem Unterweltgemälde des Polygnotos, wo Protesilaos dem Achill gegenüber saß (Paus. X, 30, 1), sind uns zwei Sarkophage geblieben, welche in der Art dieser spättrömischen Kunstgattung den Mythos nach Fassung späterer Gottheiten (wahrscheinlich der Tragödie des Euripides) wiedergeben. Die Längsseite des in der Kirche Sta. Chiara in Neapel befindlichen Exemplars (Abb. 1574, nach *Mon. Inst.* III, 40 A) stellt in einfacher acht griechischer Komposition eine einheitliche Handlung dar. In dem durch einen Vorhang typisch bezeichneten Gemache hat Laodamia, durch böse Träume gestört, eben ein Opfer gebracht, wie der vor einer bärigen Herme stehende kleine Altar, auf dem Holzschurte liegen, andeutet. Daß das Opfer ein bacchisches war, geht nicht bloß aus einer Stelle bei Philostratos (*Imag.* II, 9: ἡ τοῦ Πρωτεσίλου κατὰστροφὴς οἷς ἐβδερματεῖν) hervor, sondern noch deutlicher aus dem zweiten Relief, wo bacchische Geräte, Cymbeln, Thyrsen, Trinkgefäße sich finden; die gekrönte Herme ist demnach ein Bild des Dionysos (der das Gemach anzeigende Vorhang ist nur durch Verschönerung des Kopisten vor der Herme hergeführt und das Opfer war mit einer förmlichen Beschwörung verbunden, infolge deren die nicht daneben sichtbare verhüllte Gestalt, der Schatten des verstorbenen Gatten, aus dem Hades emporstieg. Von Beschwörungen spricht auch Ovid *Her.* XIII, 151 ff.; von Opfern *ebd.* 109 ff.) Laodamia selbst aber ist schon nicht mehr hiernächst beschäftigt, sondern wir sehen sie — indem der Künstler höchst geschickt zwei verschiedene Momente ineinanderfließen ließ — weiter links an den Boden gesunken vor Erstaunen über die plötzliche Erscheinung des jugendlichen Gemahls, der in leibhaftiger Gestalt nur mit übergehängter Chlamys angethan ganz links aus der Pforte der Unterwelt raschen Schrittes hervorkommt. Der vor ihm stehende bärige Mann im Mantel, der in der Linken einen Stab hält, drückt durch seine Bewegung ersprechend aus, daß er ihm freien Paß gibt: es kann also wohl wehe (wie man



1574 Protesilaos und Laodamia (Sarkophag)

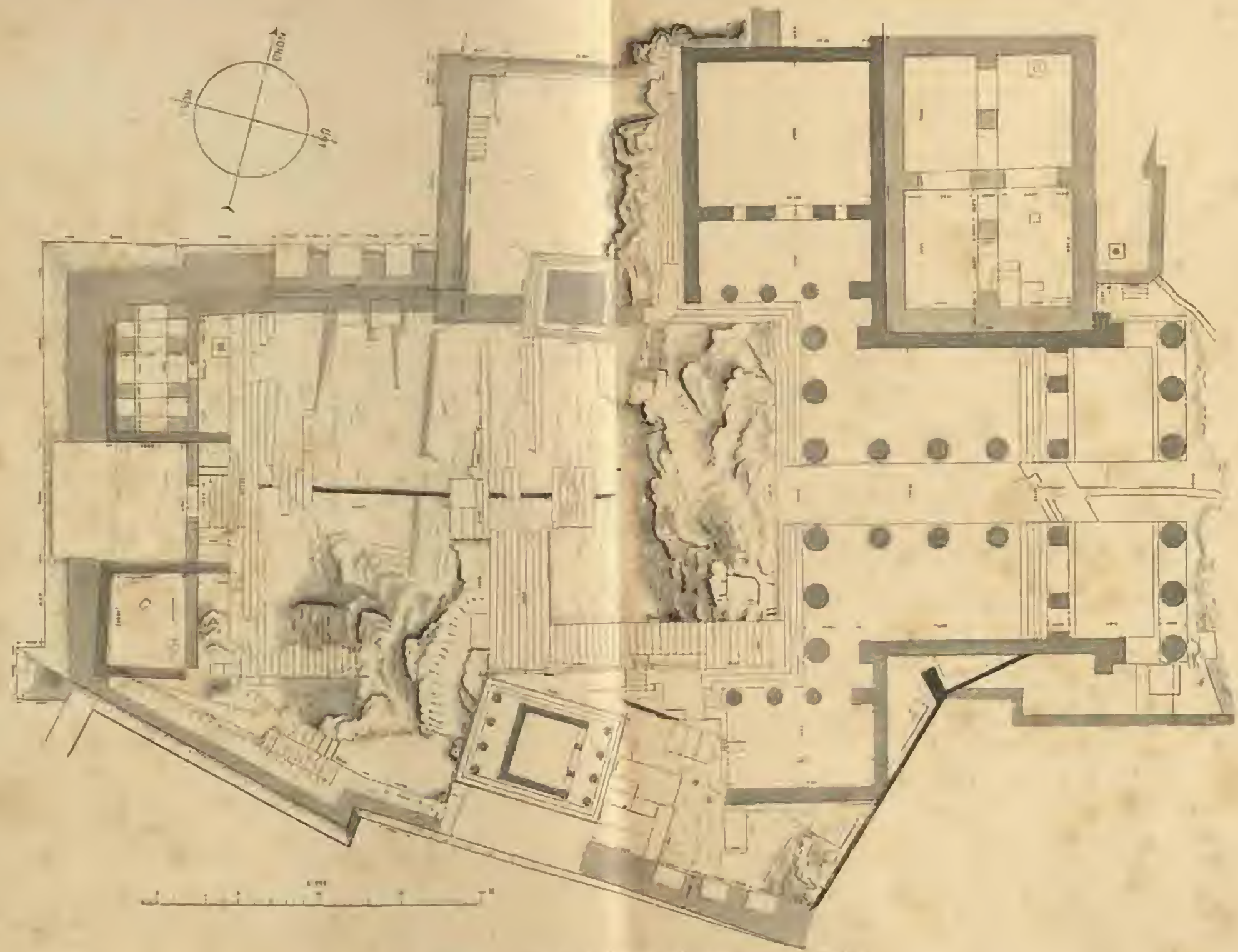
früher melute) Hades selber noch Charon sein, sondern höchst wahrscheinlich (nach Brunn, *Troische Misc.* III, 196 A. 1) der römische Orontes, bei dessen Namen die heutige Etymologie gewöhnlich an das griechische ὄρεος in der Bedeutung eines Verschlusses denkt (Preller, *Griech. Myth.* I, 456). Der griechische Künstler mag in der Originalkomposition auch an Alakos gedacht haben, welcher als Thorwart des Hades (αἰετίας, Αἰλός; κλειδούχος) vorkommt (nach Jahn, *Arch. Ztg.* 1863 S. 30). Vor diesem aber ist nicht erkennbar, trotz fehlendem Hauptattribut, Hermes der Totenführer, welcher sein Amt hier wie bei Eurydike (s. Orphens S. 1121) zu versehen im Begriffe ist. Bei dem plötzlichen Anblicke des Gatten ist Laodamia, wie schon gesagt, vor Schreck und Freude auf die Erde gesunken; sie stützt ihre linke Hand noch auf das Opfergefäß, welches sie hielt und wird selbst von ihrer Arme (kenntlich durch das Kopftuch und die gebückte Haltung) unterstützt. Die Gebärden des Erstaunens und des begrüßenden Winkens bei der jungen Frau und der Überraschung bei der alten Dienerin sind sehr schön komponiert und in Harmonie gesetzt; nicht minder die lebhafteste Bewegung der beiden davor befindlichen Frauen, welche sich ebenso wie die übrigen nicht für Dienerinnen (wie man gewöhnlich that), sondern vielmehr für mitleidende Bacchantinnen erklären möchte. Dazu stimmt sehr wohl ihre Kleidung, der ungegürtete waltende Chiton und die Entblößung einer Schulter, dann auch das Gerüst, die Fruchtstängel auf dem Kopfe der rechts stehenden und das Tympanon (nach neuerer Angabe) in der Hand derjenigen, welche mit begrüßender Geste (erhebender Rechten, s. oben S. 592) dem Wiederkehrenden entgegensteht; während die noch hinter der Herme ruhig stehende weibliche Figur allerdings wohl nur eine Dienerin für das Opfer sein kann. Nicht ohne Bedeutung ist aber auch, wie schon Welcker (*Alte Denkm.* III, 551) bemerkt, die Abschließung der ganzen Scene links durch die Mondgöttin Selene mit erhobenem Fackel, rechts durch Helios mit dem Strahlenkranze, als der Götter, welche den Umschwung der Tage regieren; denn Protesilaos hatte nur die Erlaubnis zu eintägiger Rückkehr auf die Oberwelt erwirkt. Auf der (hier nicht mit abgebildeten) rechten Schmalseite des Sarkophagus ist der Abschied der Liebenden einfach dargestellt, wobei Laodamia schon den Dolch hält, mit dem sie sich durchbohren wird (vgl. Ovid. *Trist.* I, 6, 20; *Art. Am.* III, 17); auf der linken wird Protesilaos als Schatten eingehüllt von Eros selber vor Hades Thron hingeführt und bittet um die Erlaubnis zur kurzen Rückkehr. — Ungleich weniger geschickt, als in dieser schönen Gliederung und Folge der Scenen, ist die Anordnung auf dem vatikanischen Sarkophage, abgelm. *Millin, G. M.* 156, 559–561. Auf der rechten Seite: Abschied der Liebenden beim Auszuge. Auf der

Hauptseite links fällt der Held beim Schiffe, dann führt ihn Hermes als verhöhlten Schatten himel, sogleich daneben aber derselbe Gott wiederum den Lebendigen herauf; in der Mitte vor der Grabesstür Zusammenkunft der Gatten, weiterhin Laodamia jammern auf dem Lager, daneben ihr Vater (?), oben schwebt der Schatten; am rechten Ende führt Hermes den Verhöhlten wieder dem in seinem Kahn stehenden Charon zu. Einen unpassenden Lückenhülfen nach dieser Zerstückung bildet endlich auf der linken Schmalseite die Gruppe der drei Unterweltshüter: Sisyphos, Ixion, Tantalos in schematischer Darstellung. — (Über die Euripideische Tragödie handelt neuerlich Mayer im *Hermes* XX, 101 bis 134, dessen allentfallige Ergebnisse indessen die vorstehende Sarkophagdeutung zu modificierenden schwerlich geeignet sind.) [Br.]

Psyche. Bei Apuleius *Metam.* IV, 28 bis VI, 21 liest man eine Erzählung, deren Hauptinhalt (da er in mythologischen Handbüchern sich nicht zu finden pflegt) wir mit den Worten Jahn's (*Arch. Beitr.* 121 ff.) wiedergehen. »Ein König hatte drei Töchter, von denen zwei von mäßiger Schönheit früh verheiratet wurden, die jüngste aber, Psyche, von so außerordentlicher Schönheit war, daß Niemand um sie zu heilen wagte, sondern alle sie gleich der Aphrodite göttlich verehrten. Die erzürnte Göttin befahl dem Eros, diesen Frevel an der vermessenen Sterblichen zu rächen, er aber wurde selbst von Liebe zu ihr entzündet. Ein Orakel befahl nun dem Vater, seine Tochter auf einen hohen Felsen zu führen und dort allein zu lassen, da als einem furchtbaren Ungeheuer zur Beute bestimmt sei. In einem Trauerzug führte man sie dorthin und die verzweifelte Psyche wollte sich von der Klippe herabstürzen, allein ein sanfter Zephyr trug sie in ein reizendes Thal zu einem Zauberpalast hinunter, wo unsichtbare Stimmen sie als Götterin willkommen hießen; in der Nacht umarmte sie Eros unsichtbar als seine Gemahlin, und besaßte sie dann jede Nacht. Psyche, die sich bald in ihrem Glück einsam fühlte, erbat von ihrem Gemahl den Besuch ihrer Schwestern, trotz seiner Warnungen vor ihrem mißgünstigen Neide. Diese aber, da sie merkten, daß Psyche selbst ihrem Gemahl nicht keune, redeten ihr ein, es sei ein schrecklicher Drache, den sie töten müsse, um ihr Leben zu retten. Die Lothetgläubige übertrat das strenge Gebot, als nach ihm zu forschen, beim Schein der Lampe erkannte sie Eros in seiner blühenden Schönheit, er aber erwachte und verließ die Ungehorsame. Psyche stürzte sich in den Fluß, aber dieser trug sie ans Ufer, wo Pan ihr Trost einsprach. Sie klagte ihren Schwestern ihr trauriges Schicksal, welche sich in der Hoffnung, Eros werde sie jetzt wählen, von jener Klippe hinabstürzten und ihren Tod fanden, dann irte sie angstvoll umher,

am dem Zorn der Aphrodite zu entkommen. Vergleichlich suchte sie bei Demeter und Hera Schutz und lieferte sich endlich selbst der Aphrodite aus, welche die verhasste Nebenbuhlerin durch ihre Dienerinnen grausam züchtigen ließe und ihr die schwersten Prüfungen auferlegte. Aber eine unsichtbare Macht half ihr alles vollbringen, durchelnander geschüttelte Sämereien in kurzer Frist auseinander zu lesen, goldene Wollflocken vom wilden Schaf zu herbeiziehen, aus der stygischen Quelle Wasser zu schöpfen. Endlich soll sie in den Hades hinabsteigen und von Persephone eine Büchse mit Schönheitssalbe holen, eine unsichtbare Stimme befehlt sie wieder, wie sie die Gefahren und Prüfungen der Unterwelt bestehen konnte, und sie kommt mit der Büchse glücklich auf die Oberwelt zurück. Da läßt sie sich verheiraten, dieselbe zu öffnen, und der stygische Duff, welcher aus derselben emporsiegt, versenkt sie in Todeschlaf. Aber Eros erweckt sie wieder und führt Zeus um Thule für die hart geprüfte Psyche an; dieser verleiht ihr die Unsterblichkeit und vermählt sie dem Eros. — Daß dies schon erzählte miliesische Märchen aus älteren teils mythisch-symbolischen, teils allegorischen Elementen zusammengesetzt ist, hehlet keinen Zweifel. Einzelne Motive sind alten griechischen Mythen entnommen, und nicht wenige stimmen in auffallender Art mit bekannten deutschen Märchen. Der überliefernde späte Schriftsteller hat an der Volkstradition wohl kaum Wesentliches geändert, und nirgends sonst findet sich eine Spur der Geschichte vom Liebesgott und seinem „Herzchen“, wie wir sagen würden. Der einfache Gedanke aber vom der Mädelenseele, welche sich dem Geliebten zu aller Qual opfert und hingibt, ist so schön, und wiederum die Allegorie von der Mädelenseele, welche durch Pein und Buße geläutert den Himmel erringt, so durchsichtig und auch das christliche Bewußtsein so anmutend, daß man versucht wird, den tieferen Sinn und Gehalt einer Geheimlehre darin zu suchen, eine Vermutung, welche durch eine große Anzahl meist spätantiker Kunstwerke, namentlich auch Sarkophagusdarstellungen wesentlich unterstützt zu werden scheint. Zahlreiche altgriechische Gelehrte, unter den neuern hauptsächlich Creuzer und Gerbard haben deshalb Eros den Mysteriengöttern zugezählt, ohne jedoch haltbare Beweise aus Schriften beibringen zu können. Dagegen hat Jahn in ausführlicher Abhandlung (a. a. O. S. 121–137), welcher wir genau folgen, gezeigt, daß die Kunstdarstellungen, welche schon auf pompejanischen Wandgemälden vorkommen, also wahrscheinlich im Hellenismus ihren Ursprung haben (vgl. Heibig, Untersuchungen S. 243), nicht von der etwaigen Quelle des Apulejus abhingen, sondern im wesentlichen selbstandig sind und mit der romantisch ausgeschmückten Erzählung keineswegs übereinstimmen. „Das Gemeinsame ist nur die ganz allge-

mein zu grunde liegende Idee von einem Verhältnisse zwischen Eros und Psyche in Glück und Qual.“ Die Selbstständigkeit der Künstler zeigt sich zunächst darin, daß Psyche regelmäßig in einer Gestalt gebildet wird, von deren Symbolik in dem Märchen sich keine Spur findet, nämlich mit den Flügeln eines Schmetterlings oder als Schmetterling selbst. — Auf älteren Kunstwerken, namentlich Vasenbildern finden wir nun die Seele des Verstorbenen (ψυχή oder ψυχή) als kleine geflügelte Figur dargestellt (vgl. Art. „Hias“, Abb. 789 dem Schatten des Patroklos, mit S. 737, die Danaiden in Art. „Unterwelt“, auch an der Grabstele Mon. Inat. VIII. 6. 14) dargestellt, ebenso in der Psychostasie noch bei Alchylos auf der Bühne (a. Art. „Memnon“, S. 91), entsprechend der homerischen Vorstellung z. B. 1. 222: ψυχή . . . ἀντισταμένη νενότῳ. Eine jüngere Weise der Darstellung beruht aber auf der Bezeichnung eines Schmetterlings durch ψυχή schon bei Aristoteles und folgenden (s. Wörterb., wahrscheinlich die Motte), wie auch im Lateinischen durch anima, einer Bezeichnung, wobei die Raupe und Puppe als die Hülle und der Körper des Schmetterlings gilt, nach derselben Reflexion, wie wenn wir die dünnen Flocken in der Ganseler die „Seele“ nennen. Daß philosophische Betrachtungen bei der Geburt dieser künstlerischen Gestaltung im alexandrinischen Zeitalter wirkten, wird sich kaum abweisen lassen, wer aber zuerst das Mädchen mit Schmetterlingsflügeln dem geflügelten Eros gesellte, ist unbekannt. (Ein Vasenbild in Arch. Ztg. 1869 Taf. 15 ist offenbar gefälscht; s. das. S. 116). Wir finden Psyche als Mädelenseele auf dem Prometheus-Sarkophag oben Abb. 1568 mit Eros gruppiert, zugleich aber auch als Schmetterling von Athene dem Körper des Menschen angenähert, um die Bestimmung anzudeuten. (Der Schmetterling bei Skeletten oder Totenköpfen kommt nur auf sehr zweifelhaften Denkmälern vor.) Das ganze Treiben des Eros mit Psyche entwickelt sich nun aus dem den Griechen wie allen späteren Kulturvölkern geläufigen Gedanken, daß der Liebesgott wie der Besitzer, so auch der Qualer der menschlichen Seele ist. Die Kumbengestalt des Eros aber und seine Attribute kamen dabei den Künstlern zu Hilfe. „Daß die Nachhalter dem Lichte zufügen und an ihm sich verbrennen, was nun so oft zu beobachten Gelegenheit hatte (Aelian. H. A. XII, 8, Zenob. prov. V, 79), führte sehr natürlich die Darstellung herbei, daß Psyche durch die Fackel des Eros verbrannt wird, welche denn in verschiedenem Sinne ausgeführt und modifiziert ist. Wir sehen auf Kunstwerken, wie Eros den Schmetterling bald mit Fackel und Bogen verfolgt, bald ihn mit einem Netz oder einer Leinwand zu fangen sucht. Wiederum steht er ruhig da und hat den bereits gelangenen Schmetterling in der auf den Rücken gehaltenen Hand, oder steht an

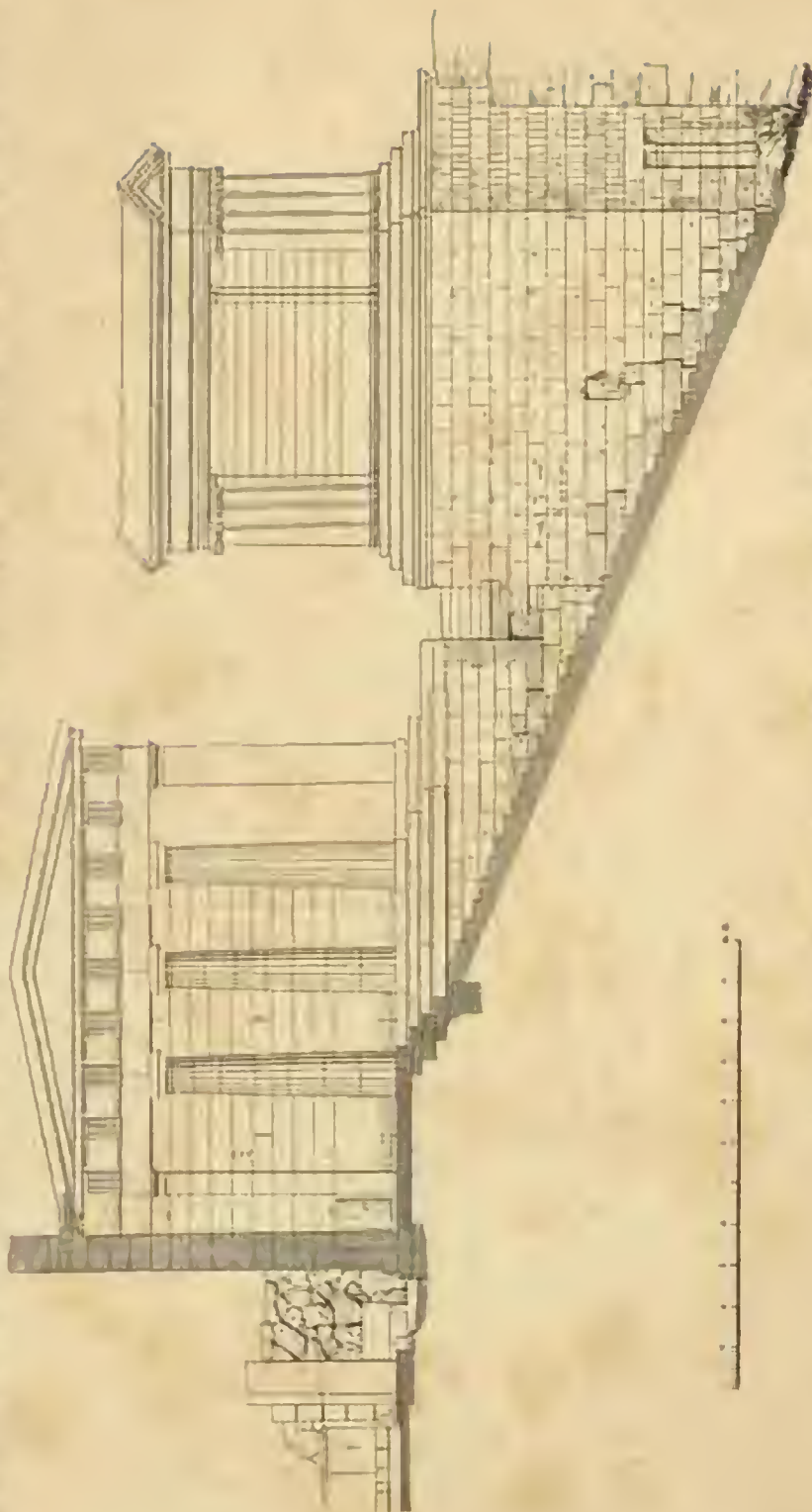


Grundriss des Propyläen bei den Schattungen der Ruine von Athen. Zu Seite 1414.



des M. Vipsanius Agrippa errichteten Denkmals. Auch dies liegt nicht in der Richtung der Treppe; seine Lage paßt zu altären, auf dem Feldboden noch jetzt künstlichen Mauerzügen; also auch dies Monument ist älter als die Treppe. Dagegen stehen mit ihr in Zusammenhang ganz links die dunkler als das übrige schraffierten Turmruinen, nach Osten offenen Vorbauten, die den Zugang zur Treppe rechts und links flankieren. Die dieselben östlich abschließende Mauer mit einem Thor in der Mitte ist das sog. Bentische Thor, in fränkischer Zeit aus alten Werkstücken hergestellt, wo neuere Untersuchungen gelehrt haben, besonders aus dem 319 v. Chr. errichteten choragischen Denkmal des Nikias (Mittl. Ath. Inst. X (1885), 219 ff. W. Dörpfeld), das möglicherweise ursprünglich an der Südseite der Burg unmittelbar unter dem Nikteumpeel und dem Südflügel der Propyläen seinen Platz hatte. Von der römischen Marmortreppe ist ein Stück des oberen Teils an dem Niktepyraos in neuerer Zeit nicht ganz richtig wieder hergestellt.

Großartig und achtung gebietend ist der Hallenbau, der den östlichen Abschluß dieses majestätischen Aufganges bildet, schon in seinen Größenverhältnissen. In einer Breite von 45 m, einer Länge von 31 m erheben sich die jetzt noch stolzen Trümmer des mächtigen Baues. Die Gesamtanlage charakterisiert Böhm, dessen sorgfältige Untersuchungen für alle weitere Forschung grund-



1570 Aufriß der Propyläen und der Stoa von Attalos, von Norden gesehen. (Zu Seite 1414.)

legend ahnd und in den meisten Fragen als abschließend gelten können, mit folgenden Worten: »Zwischen zwei im Norden und namentlich im Süden starker vorspringenden Felskuppen führte eine Terrassenanlage zu einem durch die nötigen Substruktionen hergerichteten Plateau. Ein durch vier Stufen emporgehobenes Vestibül vermag eine große Anzahl Eintretender zu fassen, während umlaufende Sitzbänke zum Ansehen einladen. Sechs dorische Säulen bilden seine Front, beiderseits ist es von Mauern geschlossen. Zwei Reihen schlanker ionischer Stützen, die in ihren charakteristischen Kapitälchen den Kommenden den Weg weisen, teilen den mittleren Durchgang von den Seitenschiffen ab. Hoch spannt sich darüber die Feldendecke aus weißem Marmor (Paus. I, 22, 4). Entsprechend den fünf Interkolumnien des Hexastyls öffnet sich die wiederum durch fünf Stufen gehobene Abschlußwand, der eigentliche Kern des Baues, in fünf Thoren; das mittlere gewaltig hoch und hoch, beiderseits von je zwei kleineren flankiert. Ostlich davor (also innerhalb des eigentlichen Eingangs) liegt eine abermals sechsaulige Halle, aber von geringerer Tiefe. Und trat man durch sie hinaus auf das Burgplateau, so zeigten sich die Hauptheiligtümer der Burg in ihrer ganzen Schönheit, gerade von diesem Standpunkt aus sich höchst vorteilhaft präsentierend. In der Mitte die mächtige Statue der Athena Promachos, links das Erechtheion, rechts das Parthenon. Von hier aus teilte sich der Weg.« — »Die vorerwähnten Felsvorsprünge wurden durch Flügelläute gekrönt, die, mit dem Mittelbau verbunden, sich in ihren kleineren Verhältnissen jenen harmonisch unterordneten; der nördliche vollständig ausklingend, ein durch Thür und Fenster erleuchtetes Gemach mit einer Halle davor; der südliche nur ein Raum, durch Altäre, Bäte und sonstige Bedingungen in seiner Entwicklung beschränkt.« — »Das Ganze ist aus dem weißesten marmornen Marmor des Pentelikon errichtet; aber in einer Mafassung, die von vollendetem Kunstsinne zeugt, war die Plastik an den Propyläen selbst vollständig vermieden; sie sollten durch einfache Großartigkeit nur vorbereiten auf die Kunstwerke der Burg.«

Nicht genug wußte der Architekt neben der meisterhaft geschickten Terralbenutzung zweierlei zu rühmen: die Genialität der Erfindung und die Kühnheit der Konstruktion. »Es war nicht eine schematische Verwendung der überlieferten Tempelformen, sondern mit kühnem Geiste wurde die Formzunahme der Antike in freier selbständiger Komposition zu einer neuen Idee bürgerlicher Baukunst verwertet und zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Andererseits sind die schlanken Verhältnisse der Säulen, die Weiträumigkeit der Interkolumnien, die Spannung der Architrave und noch mehr der Feldendecke eine Leistung, wie

sie in dieser Ansehnung nicht zum zweiten Mal im Altertum vorkommt, war doch ἀεὶ ἀπὸ ἀνάγκης sprachwörtlich geworden.«

So war das herrliche Bauwerk, welches nach Vollendung des Parthenon in den Jahren 437—432 entstand (s. Jahn: Michaelis, Pausanias descriptio arcis Athon, 1880 S. 1), ein glänzendes Zeugnis ebensosehr für den ausgebildeten Geschmack und die hochmütigen Bestrebungen des Perikläischen Zeitalters, wie für die hervorragende Bedeutung des Meisters Mnesikles.

Die Verdienste des letzteren erscheinen uns in noch hellerem Lichte, seit wir durch W. Porphyrio scharfsinnige und durch die Einfachheit der Lösung überraschend einleuchtende Darlegungen vor kurzem erfahren haben, wie weit das wirklich Ausgeführte hinter der Absicht des Baumeisters zurückgeblieben, wie viel großartiger und harmonischer sein ursprünglicher Entwurf gewesen ist.

Schon S. 201 ist darauf hingewiesen, daß dem Mnesikläischen Bau ein älterer Thorbau voranging, sei es aus der Zeit der Peisistratiden, sei es aus der des Kimon: ein Thorbau, der andere, mehr nach Südwesten orientiert war. Hase's Abb. 1569 zeigt südlich von dem Propyläen des Mnesikles die an genannter Stelle erwähnte alte Stützmauer und die südliche Ante jenes Thores (beide dunkel schraffiert; auch auf Abb. 1570 erscheinen links beide Teile), ferner im mittleren Durchgang der Propyläen die entsprechenden Spuren. Es mußte demnach der ältere Weg etwa auf die Ecke zwischen Mittelbau und Südflügel zuführen und sich von dort nach Nordosten dem Thore zuwenden. Es leuchtet ein, wie groß unter solchen Umständen die fortifikatorische Bedeutung der vorgeschobenen Nikebastion sein mußte. Zur Zeit des Perikles brannte man auf die Erfordernisse einer erfolgreichen Burgverteidigung keinerlei Rücksicht mehr zu nehmen, und so hat denn auch Mnesikles seinen Plan ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten entworfen. Es galt, die ganze Breite des westlichen Zuganges zur oberen Burgfläche mit einem einheitlichen prächtigen Bauwerk zu schmücken, das mit den übrigen Kunstwerken der Burg den Vergleich aushalten könnte und einen würdigen Eintritt gewähre in den heiligen Bezirk der Göttin Athene. So ward von Mnesikles die Richtung des Zuganges verändert und die Achse des Thorbaues so gelegt, daß von beiden Seiten des Mittelbaues anschließende Hallen bis zum Abstrich des Burgfelsens in gleicher Länge sich ausdehnen konnten. Am westlichen Ausgang war auf dem südlichen Felsvorsprung eine dem Nordflügel in den Massen genau entsprechende Südhalle geplant. Der Grundriß lehrt, daß der ausgeführte Südflügel im Vergleich zum Nordflügel ein kleinliches, verkümmertes Aussehen erhalten hat. Der Beweis ist

eine Säule gelehnt, und hält an einem Faden gebunden den Schmetterling hinter sich. Aber er spannt die Schmetterlinge auch vor den Wagen, er pflegt mit ihnen, er betat sie mit einem Hunde. Zu der häufigen Vorstellung, wo er den Schmetterling über seine Fackel hält, um ihn zu zengen, vergleicht man das Epigramm Anth. Pal. V, 57. τὴν περὶ νυχθιμένην ψυχὴν ὅν πολλοὶ καίης, φεύξεται, ἔρωος κόστη, σφέτιαι, ἔχει πτέρυγας. Bedeutsam als feines Gedankenspiel ist die Vorstellung eines berühmten Marmorkraters im Palaat Ulgi, dessen hierher gehöriger Teil nach Zoega, Abhandlungen Taf. V, 13 hier in Abb. 1575. Die sinnige Deutung Jalms lautet: »Eros steht auf einer niedrigen Basis, an welche die Fackel angelehnt ist, er hält mit der Rechten den Schmetterling über

Λουγιν; vgl. Anth. Pal. XII, 140, 141), diese auch den Unglücklichen und Verschnäheten mit Mut und Trost zu erfüllen. Daher sind hehlo auch mit Recht da zugegen, wo die Qual, welche die Seele durch die Liebe zu erdulden hat, als eine Handlung des Eros dargestellt wird. Dafs aber Eros, der so oft als ein übermüthiger, schindenfroher Feiniger dargestellt wird, hier selbst trauert, kann nicht befremden, weil er, obgleich als der Urheber des Zustandes betrachtet, in welchem die liebende Seele sich befindet, doch auch diesem Zustand selbst repräsentiert, selbst also von ihm ergriffen gedacht wird. Andere glauben in der Vorstellung »Prüfungen der Seele« zu sehen. Cramer ist der Ansicht, dafs das Bild des die Seele hinternden Eros aus der alten Mysterienlehre von



1575 Eros die Seele gelehnt, zwischen »strafgöttin« und »Hoffnung«

die Flamme, und wendet sich weinend ab, indem er mit der Linken die Thränen sich abwischt. Ihm zur Rechten steht Nemesis, den Apfelzweig in der Linken haltend, der rechte Arm ist im Ellbogen im spitzen Winkel gebogen, und mit der Hand tastet sie den Busen ihres Gewandes. Auf der andern Seite steht Elpis, in der erhobenen Rechten die Blume haltend (eine Granatblüte), die gesenkte Linke hält einen Zweig und es ist deshalb nicht ganz klar, ob sie ihr Gewand aufsteht. Beide Göttinnen werden nicht sonat verbunden (z. B. in dem Epigramme Anth. Pal. IX, 146: Ελπίδα καὶ Νέμεσιν εἰδούς παρὰ βωμόν ἔταυται τὴν μὲν ἵ' ἐλπίδος, τὴν δ' ἵνα ὑπὲρ ὄχης), namentlich in der Liebe walten beide mächtig, jene das Überschreiten des Masses, namentlich in dem seiner Schönheit sich bewussten Übermut oder in übertriebener Stränge, zu strafen (Paus. I, 33, 3: ἐπιγυγνέσθαι γὰρ τὴν θεὸν μάλιστα ἐπὶ τοῖς ἔρῳ ἐπέ-

Eros und Psycho entlehnt und erst später zu einem bloßen Dichterbilde von den Qualen der Liebe ausgeprägt worden sei. Wenn hierfür jeder Beweis fehlt, so lässt sich anderseits doch auch nicht leugnen, dafs manche Darstellungen des gequälten Schmetterlings mit bacchischem und sonstigem Beiwerk verknüpft auf Grabmälern und Sarkophagen als rein erotisch zu deuten auch Jalms Bemerkungen noch nicht gelungen ist (z. B. Wieseler, Alte Denkm. II, 669, 671).

Ein genauerer Anschluss an die Erzählung bei Apulejus findet, abgesehen von einigen Gemmen, nur bei einem Sarkophagendeckel (mit mehreren Repliken, abgeb. Arch. Ztg. 1869 Taf. 16) statt, wo drei Scenen des Marchens mit künstlerisch empfundenen Modifikationen dargestellt sind: in der Mitte die Vereinigung der Liebenden vor Zeus zwischen Athena und Hera, rechts der Besuch der Aphrodite bei

Demeter und die Abweisung der Psycho, links die Erhebung der Psycho in den Himmel durch einen bärtigen Riesen (Giganten). Psycho und Amor sind flügellos.



1574 Eros und Psycho

Wenn Psyche in Gestalt eines jungen Mädchens mit Schmetterlingsflügeln erscheint, ergeben sich ganz neue und schön ersonnene Kunststoffe. Vor allem wird ihre Vereinigung mit Eros zu seltenen Liebes-

glück ein Gegenstand der Darstellung, von dessen Beliebtheit zahlreiche Denkmäler zeugen. Wir geben die berühmte capitolinische Gruppe in Abb. 1574 nach Photographie. Eine Gruppe von der zartesten, geistvollsten Befindung stellt Eros und Psyche in inniger Umarmung vor. Beide sind sehr jugendlich, fast noch auf der Grenze des Kindesalters gefaßt, die geschlechtliche Entwicklung mehr angedeutet als ausgebildet, und dadurch das sinnliche Element dem geistigen untergeordnet, ohne der Wärme Eintrag zu thun. Mit inniger Zärtlichkeit halten sie sich umschlungen und mit heißer Sehnsucht streben sie sich im Kusse zu vereinigen, aber dies ist allein der Ausdruck und zwar der völlige Ausdruck ihrer geistigen Vereinigung — keine Ahnung eines sinnlicheren Genusses ruht sich in ihnen, daher der reine, edle Charakter dieser Gruppe. (Jahn.) Außer dem capitolinischen Exemplar zählt Jahn noch 8 bis 9 Wiederholungen, welche jedoch ebenso wie dieses selbst nicht nur stark ergänzt sind, sondern auch in der Ausführung der schönen Konzeption des Künstlers wenig entsprechen. Eine infolge des Marmors in Argos gefunden, mit wohl erhaltenen Flügeln, publiziert *Revue archéol.* 1875 pl. XXII. Zwei Terrakotten, ganz abweichend, mit soldateskisch erotischem Anfluge, bei Lützow, *Münchener Ant.* Taf. 22. Das älteste erhaltene Bild wahrscheinlich die Spiegelzeichnung bei Wieseler II, 680.) Das capitolinische Exemplar ermangelt der (Vogel-) Flügel (die sich aber auf einer sehr schönen und ganz ähnlichen Terrakotte aus Ephesos, abgeh. Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 135 und auf einer bronzenen Spiegelskulptur, *Arch. Ztg.* 1884 Taf. I finden), es diene wahrscheinlich einem Grabmale, wie man auch aus den wenig idealen, fast porträthaftern Zügen des Eros schließen will. Bezüglich des Künstlers weist uns der idyllische Charakter des Ganzen in die alexandrinische Epoche; näheres läßt sich nicht bestimmen; aber seine Entstehung wird bis in die christliche Zeit hinein als Spielzeug (so die kleinen pompejanischen Terrakotten bei von Rhoden Taf. 43, 3 mit S. 64), ferner zur Verzierung von mancherlei Gemmen, Schmuckstücken, Ringen, Trinkgläsern, also vielfach wohl Liebesgaben, angewandt, besonders häufig auch auf Sarkophagen, um den Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens ein ideales Gepräge zu verleihen. Die Beziehung auf einen beglückten Ehebund liegt oft mehr hier zu Tage, z. B. wenn das genannte Paar als Seitenstück zu Apollon und Artemis, zu Mars und Minerva gestellt wird (Rochette, *Mon. inéd.* 7, 2: die Trennung der Gatten durch den Tod wird auf einem andern (Gerhard, *Ant. Bildw.* 36) greifbar angedeutet, indem Psyche den Eros zu umarmen sucht, während er sich schon abwendet und mit einer Hand abwehrt, in der andern eine gesenkte Fackel hält. Auf dem schon erwähnten Promethesaarkophag (Abb. 1568

trauert Eros mit gesenkter Fackel über dem Leichnam, welchem der Schmetterling entsteigt; zugleich aber entführt auch daneben Hermes Psychopompos die mädchenhaft gebildete Psycho; eine Häufung der Allegorie und des Symbols, welche dem Geschmacke des späten Zeitalters zusagte. »Eros weckt mit seinem Kusse das schlummernde Leben der Seele, und wie die Liebe der edelste, mächtigste Trieb ist, welcher alle Kräfte der Seele erregt, so wird Eros in seiner Vereinigung mit Psyche das Symbol des geistigen Lebens in glücklicher Entfaltung seiner Kräfte. Ist aber Psyche ihm entführt, so trauert er um ihren Verlust, er senkt die Fackel, die er einst gegen sie richtete, und durch diese Beziehung auf die ihm entrissene Psyche wird er zum Todsgott.« (Ganz anders Gerhard, Prodrömus S. 246 ff., welcher etwa so erklärt: Das Urbild der Menschenseele hatte seinen Kunstausdruck in einer jugendlichen Psyche mit Schmetterlingsflügeln gefunden, als deren Körper das hässliche Gehäuse, die Raupe, galt; jene mythische Gestalt wird allmählich zum gleichgeltenden Ausdruck für jede individuelle Seele. Ebenso lag der bildenden Kunst die Folgerung nahe, in dem lebenden Gefährten der irdischen Psyche, dem geflügelten Liebesgott, als dem Urquell alles geistigen Menschenlebens, den entsprechenden Genius des Individuums zu erkennen) — Eine förmliche Vermählung des Eros mit Psyche findet man auf einem geschnittenen Steine sehr zierlich, fast spielend dargestellt (Wieseler II, 688); jedoch gilt die etwas befreundliche Scene jetzt für modern gefälscht (Brunn, Künstlergesch. II, 635). Nach Art griechischer Vasenbilder auf einer Kline beim Mahle gelagert und umgeben von dienenden Nigeln und Schmetterlingsmädchen findet sich das Paar auf einem Relief (Millin, G. M. 46, 199). — Häufiger als die Scenen des Glückes sind die der Peinigung. Mehrmals sitzt Psyche trauernd einsam auf Felsen, ein Bild der Liebstrauer. In einer schönen Gruppe im Louvre (Wieseler II, 688) kniet Psyche ganz bekleidet zur Seite des Eros. Flehend richtet sie das Haupt zu ihm empor und legt betauernd die rechte Hand auf ihre Brust. Eros steht als Jüngling ganz nackt da — sein Gewand liegt daneben auf einer Stütze — und neigt nur ein wenig das Haupt zu ihr. Seine Arme sind ruhm, daher die Situation nicht ganz verständlich ist. Auf einer Münze von Nikomedes (Wieseler I, 404) liegt sie ihm zu Füßen und will seine Knie umfassen, während er mit der Rechten eine abweisende Bewegung macht und mit der Linken sie ins Haar faßt. Niedergetreten von ihm und am Haare gezerrt sehen wir sie, hingsunken und mit der Fackel besetzt auf einer Gemme (Wieseler II, 685). Aus einer Gruppe ähnlich der eben angeführten im Louvre scheint auch die mehrmals wiederholte Statue der schreckhaft gebeugten und demüthig stehenden Psyche zu stammen, welche wir

noch Clarac pl. 654, 1500 A (auf dem Capitol befindlich) hier in Abb. 1577 geben. In einer fast knieenden Stellung, als ob sie unter dem Drucke ihrer Leiden, wendet sie schmerzlich stehend das Haupt hinauf zu ihrem Peiniger, indem sie die Rechte auf die Brust legt und die Linke (hier falsch restauriert) littend emporstreckt. Da eine dieser Statuen zugleich mit der berühmten Niobegruppe gefunden ist, so betrachtete man sie lange Zeit als eine Niobide; doch sind die Flügel an allen Exemplaren wenigstens teilweise erhalten und haben auf die richtige Deutung



1577. Psyche um Schonung flehend.

geführt. Auch die Vermutung Welckers, daß aus einer Niobide schon im Altertum dieses Bild der Psyche erst nachträglich gemacht sei, ist zwar geistreich, jedoch nicht zu erhärten. Daß aber Psyche hier von der Aphrodite gezeichnet gedacht werde, wie in der Erzählung des Apulejus, empfiehlt sich deshalb weniger, weil die Kunstwerke überall jenen Schriftsteller nicht folgen, sondern nur Eros selbst als Peiniger kennen. Ein kleines Bruchstück einer andern Gruppe zeigt ferner, wie Eros der am Boden liegenden Psyche, die einen Kranz hält, den Fuß auf die Brust setzt (Wieseler II, 686). Am ausführlichsten aber stellt die Peinigung ein pompejanisches Gemälde dar (Wieseler II, 691), wo Psyche unbefleckt am Oberleibe gefesselt sitzt und während ein

Eros da noch festhält, von einem andern mit der Fackel auf der Brust gekrönt wird. Eine zweite Fackel stößt der Fingerring mit der andern Hand auf die Erde, um sie anzufachen und zur Abwechslung zu gebrauchen. Ein dritter Eros gießt von oben Wasser oder Öl in die Wunde, wie man meint, um den Schmerz zu verstärken. Hinter der Gespaltenen steht Nemesis (wie oben Abb. 1573), vor ihr in blüher Entfernung eine andre Frau, welche wohl nur Elpis (wie dort) sein kann, jedoch aus Versehen des Malers ein fremdartiges Attribut (Blattfächer anstatt Blume?) erhalten hat. Übrigens vergleiche man zu diesem ganzen Kreise die Epigramme des Meleagros, Anth. Pal. XII, 80 u. 182. — Eigentümlich ist es, daß oft auch umgekehrt dieselben Qualereien durch Psyche an Eros vollzogen werden. Auf manchen Gemmen wird Psyche von Eros gefesselt (an eine Säule, einen Baum, Annal. 1864 tav. J); aber auch umgekehrt kommt die Fesselung des Eros durch Psyche vor, namentlich wird jedes von dem andern in einer Fessel gefangen. So bindet ihn an eine Säule, auf welcher der Greif der Nemesis sitzt, oder Eros muß gefesselt mit dem Kerkel erlösen. Auch Psyche muß dem Helikonen auf dieselbe Weise dienstbar sein (Wieseler II, 689); er fährt sogar auf einem mit zwei Psychen bespannten Wagen (ebdas II, 690). Kurz, bald ist Eros, bald auch Psyche siegreich in diesem Liebespiel. Auf einem kleinen Sarkophago (Wieseler II, 694) steht sogar Eros auf einer Basis und wird gebunden, während Psyche Köcher und Bogen vor seinen Augen mit der Fackel in Brand steckt, andre Erosen, seine Gespielen, stehen und sitzen weinend umher. Vgl. Anthol. Pal. V, 179; Jahn, Sacha. Berichte 1851 S. 163—179, der daselbst auch pompejanische Gemälde erörtert, die schon eine höchst sinnliche Welt von Erosen und Psychen vorführen.

Denn zuletzt hat allerdings die Kunst auch in manchen Darstellungen fast ganz den an Grunde liegenden Gedanken verlassen, sie geht ins Tändeln über, wie schon bei der Verschönerung der Psychen, die der Mehrzahl der Erosen parallel läuft. Eine Dresdener Gruppe (Wieseler II, 684), wo Aphrodite ruhig sitzend die neben ihrem Schoße hockende kaum fünfjährige Psyche mit einem hingehaltenen Apfel reizt und der gleichnistrige Eros ihr wie seinem Schwesterchen beifällig sein will, nutzt uns durch aus als Grenzbeispiel an (vgl. auch Welcker, Alte Denkm. I, 422). Mit Eros wird Psyche auch Teilnehmerin des bacchischen Thiasos (vgl. oben S. 501 f.). Die Psychen buchten mit dem Erosen Blumengewinde und tragen Blumenkörbe auf Wundgemälden. Psyche trägt die Attribute anderer Götinnen, auch mit Eros zusammen Apollons Leier oder den Krater des Dionysos. Erosen und Psychen in der Mehrzahl feiern bacchische Gelage auf pompejanischen Gemälden (Mus. Berl.

XV, 45—47). Vollständig an die Parodie grenzt aber eine Sarkophagdarstellung mit der Heimbringung der Leiche Hektors durch Erosen, wobei Andromache die Flügel der Psyche führt (Wieseler II, 701). Ebenso stellt sie die schlafende Ariadne vor, ihr Gelleiter den Dionysos (ebdas S. 702) u. a. m. Auch zum bloßen Schmuck dienen die Psychenflügel schon einer pompejanischen Türzule. Zuletzt finden wir beide Figuren Blumenschalen haltend und in hermannartiger Bildung als Tischlöcher verwendet, Arch. Zig. 1862 Taf. 158. — (Die verstümmelte Statue in Neapel, hier könnlich Psyche genannt, wird jetzt meist für eine Aphrodite genommen; doch weist Kekulé, Annal. 1864 S. 145 aus der Übereinstimmung mit Gemmen nach, daß sie auch eine mit den Händen auf den Rücken an eine Säule gefesselte Psyche sein könne. Zuweilen scheint Psyche auch ohne Flügel gebildet zu sein (Novi memoria p. 342 ff.). Große Sammlung von Denkmälern bei Stephani, Comptes-rendu 1877 p. 55—219. [Hm])

Puppen u. Kinderspielzeug

Pygmalion. Das ellengroße Zwergvolk der Pygmalien lernen wir zuerst aus dem homerischen Vergleiche (Iliad 73 ff.) kennen, wo es am Okeanos um die Saiten mit den Kranichen streitet, welche im Winter nach wärmeren Ländern ziehen. Man fand diese Däumlinge (wörtlich Faustgroße von πυγμή) späterhin in Indien und namentlich in Ägypten, weil dort eben die Kraniche zu überwintern pflegen, weshalb auch ihr Kampf an der Basis der Kolossalstatue des Nil (s. Art.) in Relief dargestellt ist. Das schmerzliche Märchen bot der Kunst Anlaß zu burlesken Bildungen, von denen Jahn, Arch. Beitr. 418 ff. und Stephani, Comptes-rendu 1865 p. 119 ff. ausführlich handeln. Auf den plumpen Vasen von Volterra und den kleineren campanischen sehen wir diese Zwerge mit großem Kopfe, adlerartig gekrümmter oder negersartig geplatelter Nase, schiefen Beinen und gewaltigem Phallos gegen die langgeschnebelten Kraniche mit Lanzen oder Harpen und mit verschiedenen Erfolgen kämpfen. Ein Trinkhorn, welches als Kalkkopf gebildet ist (Abb. 5 des Supplements nach Jahn u. a. O. Taf. XII, 1) zeigt einen Pygmalion, der die Keule erhoben hat, um den vernichtenden Schlag gegen den mit gespreizten Flügeln dastehenden Kranich zu führen, und einen zweiten, der seinen Gegner schon niedergestreckt hat und ihm in ähnlicher Stellung den Rest zu geben im Begriff ist.

Ein anderes Trinkhorn (Abb. 6 des Supplements nach Jahn u. a. O. Taf. II, 1) führt den Pygmalion ganz freistehend als Basis des Gefäßes vor. Der nackte, ältliche Zwerg ist hier kalkköpfig gebildet; er schleppt mit Anstrengung einen erlegten Kranich an dem Rücken her. Die Durchmusterung der zahlreichen Bilder namentlich auch auf Gemmen,

läßt erkennen, wie mannigfaltig und sinnerreich die Künstler in Erfindung und Zusammenstellung solcher heteren Kämpfergruppen waren. Ein Wandgemälde aus Pompeji (Zahn II, 30) stellt ebenso wie der Streif am Fuß der Françoisvase (s. Art. Tholla) eine vollständige Oeranomachie mit allerlei Einzelszenen vor, welche an die Kämpfe der Ilias erinnern, wie andre Bilder an die des Herakles, den man ja selbst mit diesen Zwergenwesen in scherzhafter Verbindung setzte; Philostr. Imagg. II, 22 beschreibt ein Gemälde dieser Art. Auf späteren Gemälden erscheinen sie zuweilen ohne Mißbildung in heroischer Bewaffnung; auf Wandgemälden hiezuweisen auch als römisch-komische Figuren (gleich den Erosen) in allerlei Beschäftigungen des täglichen Lebens. Vgl. auch Overbeck, Pompeji S. 583 f. [Hm]

Pythagoras. I. Der Philosoph von Samos. Von einer Statue desselben in Konstantinopel sagt Christodorus *geogr.* 121: ἐν Ὀλίμπῳ ἐνδίδειν ἑδόκει — πλεονέχων νεότητι μελεδόντι — ως τὰς ὁῶν, οὐρανὸν ἀρπύζουσιν ἐπὶ τῶν ἀνθρώπων ἀντιπάλῳ, woraus sich allemfalls schließen läßt, daß er mit gen Himmel gerichteten Blick dargestellt war. Nach Maritima, IX, 47, 4 (*prope pedit Samia nec tibi barba minor*) scheint es, daß ein langer Bart für seine Bilder charakteristisch war. Da jedoch nach seiner Lebenszeit und dem sagenhaften Dunkel seiner Schicksale nicht anzunehmen ist, daß eigentliche Porträts von ihm existierten,



1378

so wird auch das Bild auf dem Revers einer samischen Münze unter Kaiser Decian (Abb. 1878, nach Visconti, *Iconogr. gr.* pl. 47, 1) nur als ein ideales aufzufassen sein. Der Philosoph sitzt halbbelehrt, da, in der Linken ein Scepter haltend, mit der Rechten an einem Globus demonstrierend. Da eine Kontorniatmünze und ein geschnittener Stein (Visconti ebenda 2, 3) dieselbe Haltung und Bekleidung (der Kontorniat auch das Beiwerk) wiedergaben; so ist vielleicht auf eine von der Vaterstadt ihm gesetzte Ehrenstatue zu schließen. Vgl. auch Sallets *Zeitschr.* IX, 121. [Hm]

II. Der Bildhauer. Er scheint den samischen Kolonisten angehört zu haben, welche Olymp. 71 während der Herrschaft des Anaxilaos nach Rhegium gekommen sind; dadurch erklärt es sich, daß er in

der erhaltenen Künstlerinschrift (s. unten) Samier, bei Pausanias stets Rheginer genannt wird, während Plinius XXXIV, 59 und 60 und ebenso Diogenes Laert. VIII, 46 den Samier Pythagoras und den Rheginer Iriggerweise für zwei verschiedene Bildhauer gehalten haben. Pythagoras' Thätigkeit gehört, soweit unsere Überlieferung dieselbe übersehen läßt, durchaus den Westgriechen an. Vorzugsweise arbeitete er Siegerstatuen für die großen Festorte, aus deren Zahl Pausanias sieben in Olympia aufgestellt, Plinius XXXIV, 59 eine in Delphi befindliche erwähnt, und gehörte zu den bedeutendsten Künstlern vor Phidias, dessen älterer Zeitgenosse er noch gewesen ist. Wenn für die von Pausanias VI, 6 besonders gerühmte ionische Statue des epizephyrischen Lokers Enthymon, der Olymp. 72, 73 und 74 im Faustkampf gesiegt hatte, bei der Ausgrabungen in der Altis südlich von der Basis des Stiers der Eretrier sich der marmorne Basishock mit Weihinschrift und Künstlerinschrift gefunden hat, letztere (Röhl, *Inscr. Graecae antiquissimae* n. 383; Lowy, *Inscriptionen griech. Bildhauer* N. 23) in der Form ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΡΩΙΗΞΕΝ, wegen auf einem andern Inschriftfragment desselben Fundorts (*Inscr. gr. ant.* n. 383a; Lowy N. 24) in der älteren Weise ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ... ΕΡΩΙΕ geschrieben ist, sind dies auch die einzigen direkten Zeugnisse, welche von seiner Thätigkeit uns überkommen sind. Die auf dem Didrachmon von Kroton oben S. 356 unter Abb. 1121 abgebildete Darstellung des Apollon im Kampf wider die Pythonschlange wird seit R. Rochette und O. Müller mit Wahrscheinlichkeit auf die bei Plinius XXXIV, 59 (*Apollinem arpentemque eius sagittis configit*) erwähnte Gruppe zurückgeführt, um immer wieder von neuem angezweifelt zu werden (die Literatur am vollständigsten bei Schreiber; Apollon Pythoktonos S. 68). Gleichwohl wird daran festzuhalten sein, und zwar muß, wie O. Jahn (*Einführung der Europa*, *Denkschr. der Wiener Akad.* XIX, 10 Anm. 5) erkannt hat, der Dreifuß, obwohl sonst für sich allein Münzbild von Kroton, hier als Teil der Gruppe des Pythagoras angesehen werden, der damit einerseits die Lokalität des Kampfes bezeichnet, anderseits in ausprechender Weise erreicht, daß der Bogenschütze und sein Ziel, der aufgerichtete mächtige Drachentöter nicht unmittelbar nebeneinander zu stehen kommen. Immerhin wird uns diese Darstellung von des Pythagoras Kunstweise nur eine sehr ungelähre Vorstellung geben können, denn das Münzbild stammt aus einer Zeit, wo die Kunst schon erheblich vorgeschritten war. Einen älteren Kunststil aber zu kopieren, können wir von einem Steinschneider, der am Ende des 5. Jahrhunderts arbeitet, am wenigsten erwarten; so trägt dann auch hier in eigentümlich gedrungenen Weise behandelte Apollo einen

Kopf, welches durchaus dem Apollokopf entspricht, der mit dem vollen in dem Rücken herabwallenden Lockenkranz aus auf gleichzeitigen Ölmalereien von Kroton hergeht (a. B. Friedländer Saffet, Das königl. Münzkab. N. 760), weniger reich als der dort abgebildete N. 759). In der Stellung des Python zeigen alle erhaltenen Münzen mit dieser Darstellung mehrfache Varianten. Somit wird man sich daran zu halten lassen müssen, daß uns der Gesamteindruck, welchen in der Haltung des Gottes die Kugelschlitten und namentlich im Aufbau des Schlangenkörpers die Gruppe des Pythagoras gemacht hat, wiedergegeben ist, um so darf man aber von Münzen dieser Zeit

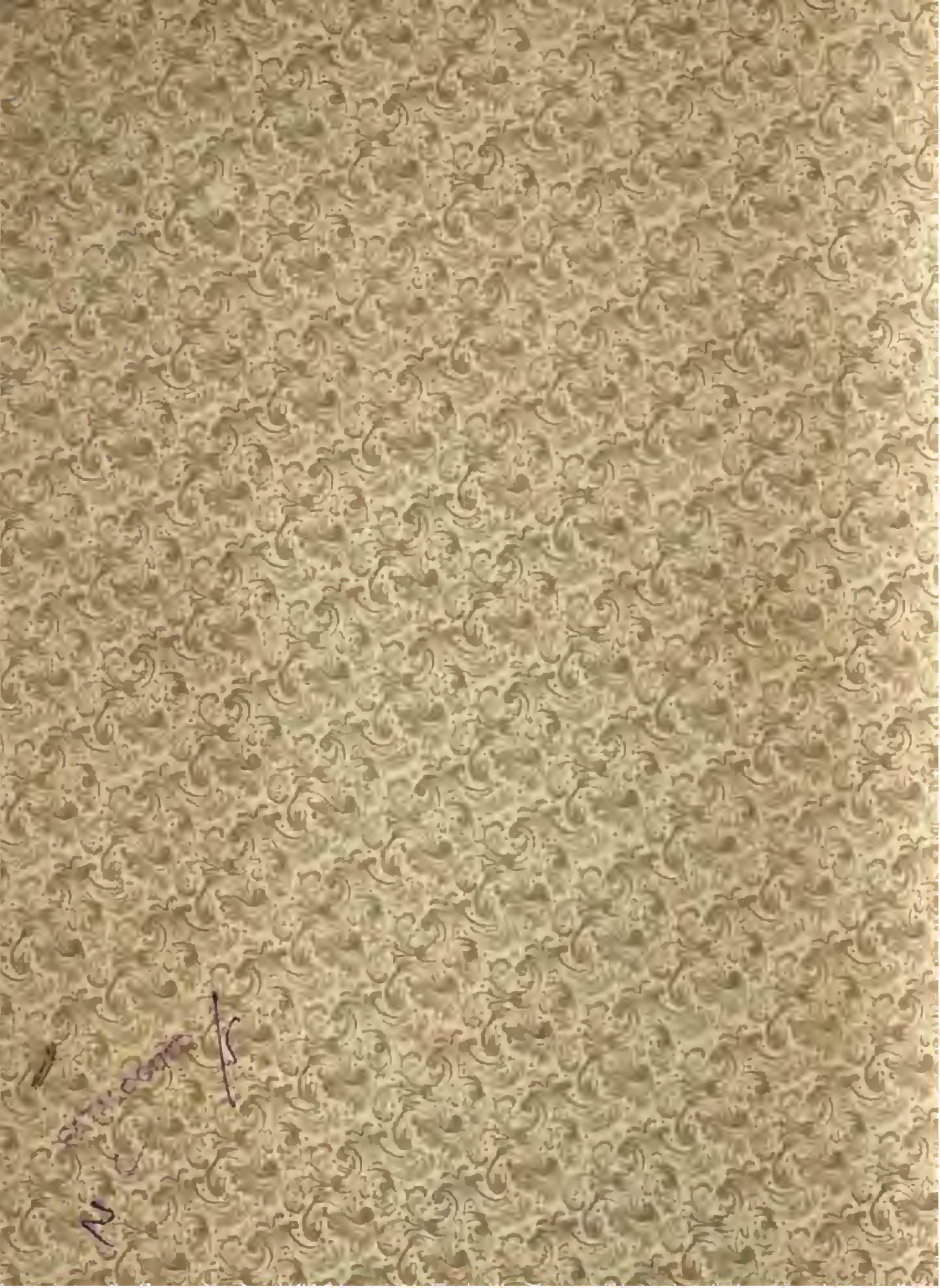
auch nicht verlangen. Aufenthalte, schon wegen des Aufbaus der Schlange, was ein solches Bildwerk natürlich nur in Etr. dem Material, in welchem Pythagoras vorgetragen, wenn nicht gar alle seine Arbeiten herzustellen. Die mehrfach gemachten Versuche, den Bildstet des Pythagoras auf Gnumen nachzuweisen, worüber Overbeck, Geschichte der Plastik, II Aufl. I, 200 zu vergleichen ist, sind schon S. 1327 mit Abb. 142, oder gar eben der Athletenköpfe des Pythagoras in Kopien unter den erhaltenen Denkmälern nachzuweisen, haben bisher noch wenig Erfolg gehabt.

W



5





"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.

Please help us to keep the book
clean and moving.

9.2.100.71.02142